شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر
١٩٥٣ م

مقدمة

— ١ —

يسائل الناقد والمؤلف المعاصر المعروف الدوس هكسلى نفسه فى مقدمة كتابه « نصوص وما حولها [١] » قائلا : « إننا نميل أبدا إلى أن نفكر على نحو الفنّ الذى نحبّ ، وإلى أن نشعر على طريقة الفنّ الذى نهوى . فإذا كان هذا الفن رديئا كان شعورنا وتفكيرنا بطبيعة الحال رديئين . فإذا كان تفكير مجتمع وشعوره رديئين ، أوليس هذا المجتمع فعلا فى خطر ؟ » .

ثم يمضى مبينا خطر الفن فى بناء المجتمع وتوجيهه قديما وحديثا ، منتقدا فن القرن العشرين انتقادا مرّا واضحا .

ونحن نسائل أنفسنا أيضا هذا السؤال . فالذى لاشك فيه أننا بدأنا فى مصر فى أوائل هذا القرن العشرين نهضة فنية قوية ، ولكن لأمر ما تعثرت خطى هذه النهضة ، وإذا فنُّنا يميل ميلا واضحا نحو الرداءة .

لقد عملت فى ذلك جملة عوامل اجتماعية وسياسية ، ولكن العامل الفنى فى نظرى هو الأقوى وهو الأجدر بالعناية .

ذلك أننا أقمنا هذه النهضة على تأثرنا بالغرب لما اتصل بنا واتصلنا به ، وطبيعى عند أول التقاء بين مدنيتين عظيمتين أن يكون التفاعل

(١) مقدمة كتابه ص ١ . Texts Pretexts

أول الأمر غير واضح لفترة من الزمان ، وخاصة إذا كانت وسيلة التفاهم بين المدنيتين ، وهى اللغة ، مختلفة اختلافا جوهريا بعيد الآماد . فاذا أضفنا إلى ذلك عوامل اختلاف الدين وسوء أثر السياسة ، رأينا إلى أىّ مدى كان يمكن أن يطول تخبط هذا التلاقى الأول لولا حيوية كامنة فى كلتا المدنيتين عملت على أن يسير هذا التفاعل بعد فترة وجيزة فى اتجاهاته الطبيعية وتطوّراته المنطقية .

وبدأت آثار هذا التلاقى تظهر أول الأمر بطبيعة الحال فى الحياة العملية ، ولكنها سرعان ما أخذت تبدو فى الفن أو الأدب خاصة . ذلك أنه كان من الطبيعى أن نقبل على هذه الآداب الأجنبية فى انبهارنا الأول بتقدم أهلها العملى والآلى فنحاول أن ننقلها إلى اللغة العربية . وما كادت باكورة هذا النقل الناقص المجحف بالأصل (وإن يكن كثيرا ما اكتسب حيوية من أقلام من نقلوه) تظهر ، حتى أخذ أدبنا المصرى الحديث يتأثر بها أشدّ التأثر . وإذا ألوان لم يكن يعرفها أدب العربية تنمو وتزدهر ، وأهم هذه الألوان : المقالة ، والقصة القصيرة ، والقصص المسرحية . وإذا ألوان أخرى كان يعرفها أدبنا فى صور بدائية تتخذ أثوابا جديدة من الحياة والطرافة كأدب القصة الطويلة . حتى شعرنا الغنائى القديم الذى طاول الدهر ببحوره وقافيته الثابتة أخذ يخضع لآثار لم يكن له بها عهد .

ولكن ما كاد هذا التلاقى يأخذ طريقه العادى ، ويفتح أبواب الأمل فى إرسائه على أسس متينة من التعمق والفهم ، حتى ظهرت عوامل

سياسية واجتماعية وربما دينية أيضا ، جعلتنا نقف وقفة وسط هذا التيار الجديد لنحس أنفسنا . وإذا تعصب قوىّ للنفس يأتى من شدة الرغبة فى إثبات وجودها إثباتا قويا مقنعا ، جعلنا نصدف قليلا عن هذه المدنية الغربية ناظرين وراءنا إلى تاريخنا الطويل الحافل لنعتزّ به ونفاخر ، بل لنتفاخر أيضا .

وظللنا حينا فى هذه المرحلة ، وكان من أهم آثارها أن عكفنا على أثر السلف نحاول بعثه ، يعاوننا فى ذلك كثيرون من الأجانب ، آمنوا معنا بعظمة هذه الآثار وقيمتها . ولكن كثرة هذه الآثار تحتاج فى بعثها إلى مراحل كثيرة فى أطوار هذا التلاقى بيننا وبين الغرب .

وأكبر الظنّ أننا نجتاز اليوم مرحلة أخرى تسير جنبا إلى جنب مع عكوفنا على تراث السلف وتلوّن هذا العكوف بظلال جديدة فيها تفهم أصدق . وهذه المرحلة الجديدة ما هى فى الواقع إلا الخطوة الطبيعية التالية فى تطوّر التلاقى بين المدنيات . خطوة رصدها التاريخ من قبل فى كل تلاق بين مدنيتين عظيمتين على اختلاف الأزمنة والأمكنة ، رصدها فى تلاقى مدنية العرب بمدنية الفرس مثلا ، وفى تلاقى نفس هذه المدنية بالمدنية المسيحية فى إسبانيا أو الأندلس .

إننا اليوم نعرف قدر أنفسنا معرفة لا تحتاج إلى الاشتغال بإثباتها ، ونعرف أن الغرب يقدّر مدنيتنا ويعترف بفضلها عليه . ولكننا فى الوقت نفسه نعرف قدر المدنية الغربية ونقدّر آثارها بل فضلها أيضا علينا . إننا لا نريد أن ننقل مدنية الغرب نقلا ، لأننا نؤمن بقيمتها ، ولكننا لا نريد

أن نصدف عن كل قيم فيها لأننا متعصبون لأنفسنا . إننا لانريد أن نأخذ كل شيء ، ولكننا بنفس الفهم والإدراك لانريد أن نصدف عن كل شيء زاعمين أن ماضينا أمجد وأن مدنيتنا أحسن . لقد آمنا اليوم بأن الموازنة بين المدنيات ، إن أجدت وأظنها لن تجدى ، ليست على كل حال بهذا اليسر . وللحكم على مدنية يجب أن تُعرف جيدا ، ولكى تُعرف جيدا لابد من أجيال بل قرون . أو ليست الدراسات إلى اليوم تسلط أضواءها على مدنية الفراعنة أو مدنية اليونان فتظهر فيها كل يوم جديدا يدعو إلى تعديل الأحكام عليها تعديلا ما . ثم ما هذه المدنية الغربية ؟ أليست هى مزيج مدنيات مختلفة ، ثم أو لم تقم هى بدورها على مدنيات قديمة كانت مدنيتنا الشرقية الجزء الأهم منها والدعامة الأقوى من دعائمها ؟

— ٢ —

وأخذنا ننقل عن الغرب كثيرا من العلوم إلى العربية . وتكلمنا بعض اللغات الأوروبية إلى حد أن اصطنعناها فى بعض العلوم ردحا من الزمان . ولكن الحال فى الفنون وفى الأدب خاصة أصعب صعوبة واضحة ، وهى تحتاج إلى أكثر مما تحتاج إليه العلوم لتنقل وتفهم وتتذوّق . ذلك أن ترجمة الأدب صعبة عسيرة . فلغة العلوم فى كل اللغات لغة مبسطة واضحة ميسرة بالمصطلحات العالمية فى كثير من الأحيان ، بينما اللغة أداة طيعة فى التعبير الأدبى تنصاع لذوق المؤلف وإحساساته ، فتغمض كثيرا وتتحمل فيها الألفاظ فوق أعبائها الطبيعية

دائما أعباء منوعة من الخيال والصور والإحساسات . وكل هذا يجب أن ينقل مع اللفظ فى الترجمة . لذلك تخلفنا فى ترجمة الآدب الغربى تخلفا واضحا . فاذا أضفنا إلى صعوبة اللغة الأدبية حقيقة أخرى عن كم هذا الأدب ، بدت لنا الصعوبة فى أضخم صورها وأقربها إلى الواقع . ذلك أن حياة العلوم تختلف كل الاختلاف عن حياة الآداب . فالعلوم واحدة بين الأمم والآداب تختلف باختلافها مما يعدد صورها ويكثر من كمها ، والعلوم يفنى حاضرها ماضيها ولا يعيش ماضيها إلا للتأريخ المختصص الدقيق ، بينما الآداب تحيا أبدا وماضيها وحاضرها كلّ واحد متزايد على مرّ الأعوام .

لذلك تقف المدنيات كثيرا أمام الآداب فلا تترجم من الأجنبى عنها إلا بقدَر وعلى نطاق ضيق . ولعل كثرة الأدب الغربى وحدها ، دون صعوبة ترجمة اللغة إلى لغة أخرى ، كانت كفيلة بأن تجعل حركة الترجمة فى مصر الحديثة على خطورتها وشدة الحاجة إليها تتعثر تعثرا شديدا . فالمهمة شاقة عسيرة وكل مجهود عظيم نقطة فى بحر خضم .

ومع ذلك أخذنا نترجم هذه الآثار بقدر وإن يكن أقل كثيرا مما يجب ، وأخذ أثرها يتغلغل فى أدبنا الحديث صورا واضحة قوية .

ولكن بين العلوم والآداب أبواب سهل النقل فيها نوعا ما لوقوف لغتها بين السلّمين فى الصعوبة ، بين سلم لغة العلوم التى تبسطها المصطلحات ويُيَسّرها تحديد الفكرة ، وسلّم لغة الأدب وما تحمل لغتها من إشعاعات عسيرة النقل أو مستحيلة أحيانا . ومن أبرز هذه الأبواب

باب التاريخ قديمه وحديثه وما حوله من علوم كالجغرافيا ، وباب الفلسفة ثم باب النقد الأدبى .

أما ترجمة التاريخ فقد كثرت وقويت آثارها على مرّ الأعوام ، وخاصة بعد أن اتصلت بقاع الأرض اتصالا لم يسبق له مثيل فى تاريخ البشرية بفضل اللاسلكى والطيران . بل إنه لاتصال لم يدر بخلد أسلافنا إلا أفكارا عابرة فى قصصهم وخيالهم . لقد أصبح العالم كله شرقيه وغربيه كتلة واحدة يتأثر بعضه بالبعض تأثرا سريعا واضحا كل الوضوح .

وأما الفلسفة فلقد حظيت بجهود لابأس بها من الترجمة ، ذلك أن أسسها تتذوّق فى كل عصر ويستفاد منها فى كل قطر وكل زمان ، فالتفكير الإنسانى لاتختلف موازينه ولا موضوعاته بسبب اختلاف البيئات والأزمنة إلا اختلافات ثانوية مهما كثرت أوتعددت . لذلك أخذت هذه الآثار المترجمة على قلتها تؤتى ثمارها فى تفكيرنا ، وإن يكن مما يخالف طبيعة الأشياء أن ننتظر ثمارها الواسعة الآن فنتطلع إلى تكييف مذاهب فلسفية بله إيجاد مذاهب جديدة . فالطريق إلى ذلك مازال طويلا شاقا ، وما أثر ترجمة الفلسفات الأخرى إلا واحد من جملة مؤثرات فى خلق المذاهب الجديدة ، بل لعله من حيث قوة التأثير يضطر إلى أن تتأخر مرتبته ليتقدمه غيره .

وأما النقد الأدبى فلقد أعجبنا ولا شك بدراسة الغربيين لآدابهم ، فأخذنا نحاول أن نطعم دراسة الأدب عندنا ببعض مزايا هذه الطريقة . ولكن ما حدث فى النقد هو بعينه ما قد حدث أول الأمر فى عالم الأدب ، لقد نقلت بعض الحقائق الأولية نقلا شائعا عاما مجحفا بالأصل ، ولكن

النقل اكتسب بالرغم من هـذا حيوية من أقلام من أذاعوه . وظللنا نعيش على هذه البديهيات زمانا لاننتقل إلى مرحلة الترجمة الأمينة أو الدرس الجدي ، فإذا النقد عندنا يعانى فوضى وعقما سببهما الأساسى فى نظرى أننا اكتفينا لأمر ما بهذه البسائط المبسطة ولم نحاول أن نعرف النقد الغربى كما يجب أن نعرفه .

ولقد حدث شبيه ذلك من قبل فى تاريخ أدبنا العربى يوم ترجم العرب كتابى الخطابة والشعر لأرسطو ، فأثر الكتاب الأول أثرا ما ولم يؤثر الثانى إلا أثرا يحتاج إلى تأويل . وهو فوق هذا سيئ بسبب رداءة الترجمة من جهة ، والوقوف عند هذا الحد من العناية بالنقد الأدبى عند اليونان من جهة أخرى . ولست أدرى أهى رداءة ترجمة كتاب الشعر التى قادت إلى هذا الوقوف ، أم أن اختلاف الأدب اختلافا واضحا كان عاملا آخر أشد تأثيرا فى أن يمر هذا التراث النقدى العظيم دون أن يحدث آثارا فى النقد العربى بله فى الأدب العربى نفسه . ولولا أن كتاب الخطابة يتحدث فى كثير مما أساسه المنطق والتفكير السليم العامّ فى حقائق المعانى لما وجد العرب أو المتعرّبون الذين تأثروا به شيئا يستطيعون فهمه [1]. وأما كتاب الشعر فلم يؤثر هو بدوره أى تأثير يذكر ، فلقد كانت الصورة العربية مترجمة عن السريانية ، ولسنا نعرف على من تقع تبعة رداءة الترجمة لأننا لانملك الترجمة السريانية الأولى ، وكل

---

(١) انظر دراسة هذا الأثر فى :

ا — خطابة أرسطو — الدكتور إبراهيم سلامة .

ب — بلاغة أرسطو بين العرب واليونان — الدكتور إبراهيم سلامة

ما لدينا عن هذه الصورة الأولى التى وصلت إلى العرب هو مخطوط ترجمة متى بن يونس العربية ، وتلخيص الكتاب فى موسوعة الشفاء لابن سينا . وأما تلخيص الكتاب عند ابن رشد ، وهو آخر صور هذا النقل القديم ، فقد كان أردأها جميعا ، وكان لسوء الحظّ هو الذى وصل إلى الغرب أول ما وصل عن هذا الكتاب ، لذلك شهر هذا التلخيص وذاع خبره فى القرون الوسطى فى أكثر ما كتب إذ ذاك من دفاع عن الشعر أو درس لمهمته وصورته [1] .

ولكنّ تلخيص ابن سينا وتلخيص ابن رشد ، على ما كان لصاحبيهما من مقام ، كانا خليقين بالتأثير ، لولا أنهما كانا مثلاحيا لرداءة الترجمة التى يرجح أنهما نقلا عنها ، ترجمة لم تنقل فيما يبدو من آثارها روحا ولا معنى ، بل زادت على ذلك فى أغلب الظن أن شوّهت وأخطأت واختصرت . فلم يفهم ابن سينا ولا ابن رشد من حقيقة الكتاب شيئا ، ولم يكن موضوع الكتاب مما يلتقى عنده التفكير فى كافة العصور وكل البيئات ؛ لقد كان موضوعه شعر اليونان ، وشعر اليونان إذ ذاك مسرحيات ، والعرب لم تعرف المسرحية فى أية صورة من صورها ، ولم تعرف قصص اليونان الدينى إلا نتفا من قصص أبطال وآلهة منقولة شفاها فى أغلب الأمر وبقلة قليلة مشوّهة فى بعض ما وصلنا من القصص

(١) لكتاب الشعر تراجم عربية حديثة :

ا — ترجمة الأستاذ محمد خلف الله والأستاذ عاطف سلام .

ب — ترجمة الأستاذ إحسان عباس .

ج — ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى .

ونشر الأستاذ محمد خلف الله فصله من مجلة كلية الآداب جامعة الاسكندرية فى المجلد الثالث لعام ١٩٤٦ نقدا لبعض التراجم والشروح العربية القديمة لكتاب أرسطو .

الشعبي الذى دارت حوادثه على الحدود بين العرب والروم [1] . لقد طغى القصص المسيحى واليهودى على كل هذا القصص القديم والأخبار القصيرة المتداولة منه فى هذا الاتصال الحىّ العنيف الطويل بين العرب والروم على الحدود . وكان لطابع الوثنية وتعدد الآلهة فى نظرى دخل أىّ دخل فى صدوف العرب عن هذا القليل من بقايا القصص اليونانى القديم الذى كان ما زال متداولا على شفاه الشعب .

لذلك لم يكن من الممكن لقوم لم يعرفوا المسرحية فى أىّ شكل من أشكالها ، ولم يعرفوا القصص الذى كانت تدور حوله المسرحيات اليونانية التى ألف حولها هذا الكتاب ، أن يتأثروا بما فى كتاب الشعر من دراسات أو معلومات . وليس أدلّ على عقم هذا النقل الذى صادف الكتاب عند العرب من محاولتهم الإفادة منه بأن طبقوا تقسيمه للشعر على شعرهم فأخطأوا كل الخطأ . قسم أرسطو المسرحية إلى مأساة وهزلية . وقسم ابن رشد الشعر إلى هجاء ومدح . الهجاء للهزلية والمدح للمأساة . ذلك أن أرسطو قال : إن الشعر يصوّر الناس خيرا مما هم أو شرّا مما هم ، فى سبيل نفى الصورة الثالثة عن الشعر ، وهى أن الشعر يصوّر الناس كما هم ، فظن ابن رشد أن خيرا مما هم يكون المدح فى الشعر العربى ، وشرّا مما هم يكون الهجاء وهكذا . وليس تقسيم ابن سينا بالنسبة لقارئيه من غير أهل هذا العصر الحديث بأحسن حظا من حيث التوفيق فى التأثير أو الإفهام . لقد قسم الشعر إلى تراغوذيا وكوموذيا . وإن يكن مدلول

---

(١) مثل ما نجد فى قصة ذات الهمة واضحا ، وفى قصة عمر النعمان باهتا .

الكلمات عندنا واضحا فهو عند أهل عصره لايدلّ إلا على معميات . هذا ، ولم يكن يقرأ الفيلسوفين ناقد أو شاعر وإنما تلاميذهما وقرّاؤهما من الخاصة البعيدة عن ميدان الفن الشعرى . فأبعد ذلك أىّ احتمال لأن يؤثر الكتاب أثره المطلوب فى التفكير النقدى والفنى عامة . وكل ما نخرج به من هذه الصور المختلفة للكتاب فى اللغة العربية قبل أيامنا هذه أنها على صورتها تلك ما كان يمكن لها أن تؤثر فى أىّ زمان أو أىّ جيل من الناس بأىّ حال من الأحوال .

ولو أن كتاب الشعر فهم من ناقد عربى لانقلب تاريخ الشعر العربى بلا جدال انقلابا واضحا ، ولكن لغة الكتاب كانت بالنسبة للنقدة والشعراء الذين يستطيعون أن يؤثروا منعدمة . والصورة العربية التى يستطيعون أن يفهموها كانت عقيمة بل كانت غير مفهومة ولا واضحة ، فوق أنها كانت عادة بعيدة عنهم .

— ٤ —

ولست بسبيل الدعوة إلى ترجمة كتاب الشعر فهو قد ترجم ، ولا إلى ترجمة كتاب الخطابة فهو أيضا قد نقل . والأدب العربى الحديث سيفيد بلا شك من هذه التراجم ، لأن زماننا أصلح من زمان أسلافنا لهذه الإفادة من التراجم والتأثر بها ، فأقل ما تقوم عليه هذه الصلاحية أننا نعرف اليوم الكثير عن التراجيديا والكوميديا ونصطنعهما فى أدبنا الحديث ، ونعرف شيئا عن الميثولوجيا اليونانية القديمة ، ونعرف شيئا عن

عدد المسرحيات [١] ، ونعرف الكثير عن الخطابة وفنون الشعر . ولكن الذى لاشك فيه أن النقد الأدبى لن يفيد من هذه التراجم أو ملخصاتها فحسب ، ولكنه بدرسها سيشقّ طريقه إلى حياة قوية موجهة ستؤثر أحسن الآثار فى إنتاج الأدب وتذوّقه وتقويمه .

وكل ما أدعو إليه أن نعرف النقد الغربى الذى استوى الآن علما حديثا حيا يدرس فى كل جامعة من جامعات أوروبا أو أمريكا فى توسع ظاهر وتعمق متزايد ، معرفة مبنية على أساس سليم . فلا نكتفى بقراءة كتاب غربى مما يصدره الناشرون فى موضوعات النقد ، فما أكثر ماصدر وما زال يصدر كل عام بل كل شهر من كتب النقد السطحية الموضوع التافهة الدرس . فلقد أحسّ أهل النقد أنفسهم سطحية هذه الكتب وما تجرّه هذه السطحية من أضرار فأخذوا يحاربون شيوعها وإصدارها . وأخذ أساتذة النقد فى الجامعات ينبهون إلى أضرارها . وإن جريمة هذه الكتب فى النقد الحديث بل فى إحساسنا بالفن وتذوّقنا له لكجريمة كتب البلاغة الحديثة التى قلبت الفن البلاغى علما جافًّا ومصطلحات جوفاء فى تاريخ بلاغتنا العربية . فإذا كنا أحسسنا من زمان جريمة كتب البلاغة بعد انتهاء عصرها الذهبى أيام أبى هلال وعبد القاهر وابن الأثير

---

(١) لقد ترجمت بعض هذه المسرحيات ، وكان أول من ترجم منها إلى اللغة العربية أستاذى الدكتور طه حسين ، انظر كتاب « من الأدب التمثيلى اليونانى لسوفوكليس » طبع دار المعارف .

وفى كتاب البدائع لجماعة إحياء الدراسات القديمة ترجم الدكتور محمد سليم سالم بعض آثار يوربيديس ودرسها .

ممن كانوا يدرسونها حية فى نصوص الأدب ، ولئن كانت جريمة هذه الكتب قد أخذت تتزايد بمرّ الزمن حتى وصلت إلى كتب الشروح والتلخيص المعروفة فأجبرتنا على النفور منها والإحساس بجرمها ، فالأجدر بنا ألا نفرّ من الرمضاء إلى النار ، فنفر من مسخ البلاغة العربية إلى مسخ النقد الأوروبى الحديث ، ونريد من هـذا المسخ الجديد عونا على إصلاح أمر المسخ القديم . إن وراء هذا المسخ صورا أصلية وفكرا قوية هى التى نريد ، وهى وحدها الكفيلة بأن تشيع الحياة الطبيعية فى مسخنا البلاغى فتغير من صورته وتردّه إلى الصورة الجميلة والحياة الزاهية .

إن هذه الصور الأصيلة وحدها لا كتب البلاغة المدرسية التى يشكو منها نقاد الغرب هى التى يمكن أن تمهد لنا الوسائل من الحسّ والفكر التى بها نستطيع أن نغذّى روح أدبنا الحديث من ناحية ، وأن نوجهه الوجهة الصحيحة من ناحية أخرى .

إن مهمة النقد الكبرى هى خلق ذوق عام بقدر ما يمكن أن تخلق الأذواق ، وصقل وعى فنى عام بقدر ما يمكن أن يصقل الوعى الفنى ، حتى يتهيأ الجوّ الملائم الذى يستطيع الفن فيه أن يتنفس ملء رئتيه فيؤدى رسالته ، رسالة التأليف والتذوّق معا . إن النقد وحده أقدر ما يستطيع أن يخلق فى التاريخ لحظات من التنبه والتفكير والتقدير ودنيا من الآراء والأفكار حية نضرة فيتهيأ بذلك جوّ للشعراء يؤلفون فيه ، ودنيا للفنانين يستطيعون أن يبتكروا فيها . وإن الزمان لا يواتينا بتلك اللحظات إلا

فى الأقل . فعلى النقد ، أى على تذوّقنا للفن فى شتى صوره وعلى تقدير هذا التذوّق ودرسه تقع تبعة خلق ما لايجود به الزمان إلا قليلا . إننا نريد فنا يجنبه النقد مزالق الرداءة لنجنب شعورنا وتفكيرنا مزالق الرداءة أيضا .

ولقد بدأت قلة من كتابنا المحدثين بالتأليف النقدى على نمط الغرب ، متوخين التعمق ، باذلين غير قليل من الجهد فى خلق جو للدراسات النقدية المثمرة . ولكن هؤلاء قلة وماقدّموه إلى الآن هو دون الأقل . ولست بمعرض نقد هذه المؤلفات على قلتها . وإن يكن ما يستحق النقد منها لايتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة . ولكنى ألاحظ أن البعض منها تسرّع قبل أن تتبلور الدراسة وتتضح معالمها بتطبيق ذلك على أدبنا العربى . ولعله تكلف المشقة فى ذلك وعانى كثيرا ، بل عانى معه ما ينقل فى سبيل هذا التطبيق . لذلك أرى أن نبدأ بالتعرّف الصحيح لهذا النقد ثم لانحاول تطبيق نظرياته على أدبنا إلا بعد أن تتمّ لنا دراسة هذا الأدب بالوسائل العصرية الحديثة من حيث التذوّق والحكم . عندئذ نستطيع أن نرى مدى ما يمكن أن نفيد من نظريات النقد فى بعث أدبنا القديم وإحياء أدبنا الحديث .

ولكى نعرف هذا النقد الغربى كما يجب . نحن محتاجون إلى ترجمة أمهات الكتب فيه ، ولكننا أحوج . وقد جنح النقد نحو النظريات والمناهج ، أن نعرف شيئا عن هذه النظريات والمناهج العامة لنتعرّف طريقنا أول الأمر . فنعرف ماذا يمكن أن نفيد من هذه أو تلك من المؤلفات . لقد جنح التأليف النقدى الحديث نحو التنظيم . فلنفهم شيئا

عن هذا النظام . فإننا بفهم هذا سنعرف مجالات النقد الغربى ومناطق الالتقاء بيننا وبينهم .

والأهمّ من كل هذا أننا سنفيد من تجارب العلم فى تذوّق الفن التى أفاد منها نقاد الغرب فى تذوّق فنونهم والحكم عليها ، وسنفيد من هذه الحقائق العلمية وما أنتجت من حقائق فنية فى معارفنا الخاصة بأسرار الفن وحقيقته .

الفصل الأول

— ١ —

يقسم النقاد مناطق الدرس فى النقد الأدبى تقسيمات مختلفة ترجع كلها فى جوهرها إلى نحو من التفكير واحد . ولا بدّ من الأخذ بتقسيم منها قبل أن نبدأ فى الكلام عن نظرياته لنعرف معالم الطريق العامة قبل أن نبدأ فى اجتيازه . وخير تقسيم صادفنا هو الذى يقسمون فيه دراسة النقد الأدبى إلى ثلاثة أقسام رابعها مفقود أو مردود لأنه يعود إلى أحد هذه الأقسام ليرتدّ إليه . فهم وإن كانوا يسمون كل هذه الدراسات نقدا أدبيا ، يقسمون داخل هذا النطاق هذه الأقسام الثلاثة . يقولون إن الناقد لابد له من أن يدرس أحد أمرين : إما نصا خاصا بعينه ، وإما الأدب عامة كما تتجلى حقيقته فى صوره جميعا أو فى مجموع النصوص عند مختلف الأمم . فإذا وصف ناقد النصّ بأن حققه ودرس ماحوله من عوامل البيئة والشخصية وعوامل الإيحاء ، أى حقق الصلة بينه وبين منتجه وبينه وبين ظروف الحياة من حوله كان كل هذا تاريخ أدب ، فإذا حكم على النص حكما ، أى إذا وصف انفعاله به فطبق بعض الموازين عليه ، أو جال فى فيافى الحياة والفن من خلل هذا النص كما يقول أناتول فرانس معرفا النقد . فكل هذا حكم ولعله تعليل للانفعال ليس إلا ، إذ الحكم فى حد نفسه تافه لاقيمة له إلا بحيثياته ، أى بانطباقه على موازين نقدية عامة أو موازين ذوقية ممتازة . فكل هذا نقد أدبى صرف .

أما إذا وصف الناقد الأدب عامة مبينا كنهه وحقيقته وصفاته وآثاره خرج وصفه هذا إلى ما نسميه بنظريات الفنّ الأدبى ، فاذا حاول أن يحكم على هذا العام لم يستطع دون الاستعانة بالنصّ أو دون الارتداد إلى الوصف. لأنه لايستطيع أن ينفعل فيحكم على انفعاله من حقيقة الأدب وحدها دون النصوص . لذلك انعدم هذا القسم الرابع من ميدان التقسيم.وأصبحنا نرى نصا وحقيقة أدب ، كلاهما يوصفان فينتجان قسمين ، وأحدهما يؤثر ويكوّن فى نفس الناقد انفعالا يكون مادة للحكم . بينما الأخير لايمكن أن يوحى بحكم ، وبهذا ينتج عندنا من ناحية الحكم قسم واحد ليس غير [١] .

وهذا التقسيم أقدر التقسيمات بأن يدلنا على ما يمكن أن ننتفع نحن به فى صدد النقد الغربى . فأما النقد وتاريخ الأدب حسب هذا التقسيم فانه لايمكن لنا أن ننتفع بهما انتفاعا مباشرا لأنهما درس وحكم أو وصف وتذوّق لنصّ خاصّ بعينه . وللاستفادة من هذين القسمين فى النقد لابد من معرفة هذه النصوص وفهمها فهما صحيحا فى لغتها الأصلية . وقد تفيد الترجمة ، ترجمة النصوص ، فى هذا النوع من الدرس على شرط أن يتاح لها المترجم الموهوب الذى لايفقد النصّ فى رحلة الترجمة الروح والرونق فيوصله إلينا ذاويا باردا . ولا شك أن بعض النصوص وخاصة النصوص الشعرية وهى أكثر مادة النقد عادة من أشق ما تكون

---

(١) أخذنا هذا التقسيم عن الأستاذ كريج لادريير **Craig La Drière** أستاذ النقد الأدبى فى الجامعة الكاثوليكية فى وشنجطن من بعض دروسه التى ألقاها فى نوفمبر سنة ١٩٥٢ .

فى الترجمة ، بينما غيرها أسهل وإن يكن ليس المادة الأولى قيمة ولا كثرة فى النقد الأدبى الغربى .

أما القسم الثالث وهو قسم النظريات . فهو فى رأينا الميدان الذى يجب أن نبدأ به . وهو أوسع الميادين أمامنا للإفادة منه . ذلك أنه خلاصة أحكام تنطبق على الفن عامة ولمحات من الحقيقة التى لاتتغير بتغير الآداب أو اللغات .

ولقد بدأنا فعلا بهذا الباب كما أسلفت . ولكن البداية ما زالت فى خطواتها الأولى لم تعرف بعد طريقها واضحا فلم تعرف بم تبدأ ولا إلام تتجه . ذلك أن أوليات سميت أسسا وتحدّث عنها بعض المؤلفين وأولوها عناية فائقة ناسين أنها أوليات لاتحتاج إلى بيان طويل بله تكرار تبيان .

وما نرجو بجهدنا هذا إلا المساهمة ولو بنصيب متواضع فى تدعيم هذه البداية وتوضيح خطواتها وحثّ المشتغلين بالنقد من الزملاء والطلاب أن يواصلوا الخطوات .

— ٢ —

يرجع نقاد الغرب نظريات الفن الأدبى فى أكثر ما ألفوا إلى عصر ذهبى قديم هو فجر النقد الأدبى الغربى بل العالمى فى عرفهم جميعا . ولقد كان فجرا مشرقا مضيئا بلا جدال . وضعت فيه معالم البحث وأسس البناء . وظهرت فيه الاتجاهات الرئيسية التى يمكن أن يتجه فيها التفكير

فى هذه النظريات فيما بعد . وهم منذ بداية هذا القرن بالذات بعد أن أدركوا خطر هذا العصر ، فهو اللبنة الأساسية الأولى فى التفكير حول مسائل الأدب والفنّ عامة . يوسعونه درسا وتأريخا وتحليلا وتحقيقا . لايفتأون يشيرون إليه ويعلقون عليه . ولست تجد ناقدا درس أوليات النقد فى أوروبا أو أمريكا إلا وقد درس فى فترة من حياته ذلك العصر القديم من عصور النقد درسا . لاأقول وافيا ، وإن يكن كذلك فى أغلب الأحيان ، ولكنه درس ملم بأمهات النقط فيه على أقل تقدير .

وهم يعتبرون هذا العصر . القرن الرابع قبل الميلاد فى أثينا ، الحجر الأساسى الذى يجب أن تبنى عليه كل دراسة للفنّ الأدبى صحيحة . كل ناقد يقول لك من هنا نبدأ . ولم يعرف النقد الأوروبى لنفسه وجودا حيا إلا بعد أن عثر على آثار هذا العصر ثم ترجم ودرس وفهم . أما قبل ذلك فلقد تخبط مشتتا ولم يعرف لنفسه الحياة المنتجة .

بل إنه لم تتسع أفاق البحث فى النقد ونظرياته فى هذه السنوات الأخيرة إلا بعد أن تعمقوا دراسة هذا العصر الذهبى تعمقا دعت إليه الحاجة التاريخية الملحة أول الأمر . فلما عرض العرض الجديد تلقفته الحاجة إلى التنظيم فى التفكير النقدى فأفادت منه كل الفائدة .

لقد مرّ قرنان أو نحوهما على ترجمة هـذه الآثار النقدية الأولى فى أوروبا قبل أن تؤثر أثرها الفعلى فى حياة النقد . فلقد كانت آراء أرسطو فى القرون الوسطى معروفة عامة عن طريق قصيدة « فن الشعر » لهوراتيوس . وأثرت هذه القصيدة بالذات أبلغ الآثار فى الإنتاج الفنى

فى آخر العصور الوسطى وفى فجر النهضة ، ذلك أنها إن تكن مسخت بعضا من آراء أرسطو دون أن تنسبها إليه فانها حملت من قوّة شخصية مؤلفها عناصر جديرة بالحياة وبالتأثير . فاذا عرفنا أن لغتها اللاتينية وأنها منظومة وأنها قصيرة مختصرة ، عرفنا أهم الأسباب التى جعلتها تذيع وينتشر أثرها[1] . ثم عرف الناس كتاب الشعر عن طريق إشارة ابن رشد إليه ، وهم بصدد ترجمة آثار هذا الفيلسوف ضمن آثار الفلسفة الإسلامية عامة ، وقد أكبوا على دراستها ودراسة الفلسفة اليونانية من خللها. فترجم هذا الجزء من كتاب الشعر ضمن آثار ابن رشد إلى الألمانية والإسبانية . وظلت أوروبا على هاتين الترجمتين زمانا حتى ترجم إلى الإيطالية كتاب الشعر عن الأصل اليونانى برناردوسيجنى Bernardo Segni عام ١٥٤٩ . فعرف الكتاب على حقيقته لأول مرّة . وكان من آثار هذه الترجمة أن ألفت خمسة كتب فى الدفاع عن الشعر أيام اضطهاد الكنيسة للفن عامة وللشعر خاصة فى هذا القرن السادس عشر وحده[2] وفى إيطاليا ليس إلا .

ومضى على ذلك نحو قرنين فأخذ النقاد بدراسة هذا العصر كله فاذا آثاره فى النقد الحديث أوضح من أن ينكرها أحد . ومنذ بدأت هذه الآثار تظهر لم يعرف النقد الأدبى الفنى مؤثرا يعادله فى العنف إلا مؤثر دراسات علم النفس وتجاربه وما شعت من أضواء على النفس الإنسانية

---

(١) ترجم القصيدة إلى العربية الأستاذ محمود على الغول ونشرها ضمن مجموعة البدائع المذكورة سابقا .

(٢) Literary Criticism in the Renaissance Spingarn Colombia University Press

التى تتذوّق الفنّ الأدبى وتنتجه . بل إن دراسات علم الجمال التى انتشرت فى القرن الثامن عشر لتتأخر إلى المرتبة التالية هذين الأثرين — التراث اليونانى القديم وعلم النفس الحديث — فى التأثير فى تقدم الدراسة لفن الأدب .

وليس لذلك من سبب فيما نرى إلا أن هذا التراث النقدى القديم عند اليونان كان نتاج تفاعل عقليتين من أرقى ماعرفت الإنسانية من عقليات . وما بالك بتأليف نقدى هو نتيجة تفكير أفلاطون وأرسطو مجتمعين ؟ .

— ٣ —

عرف اليونان النقد الأدبى قبل أرسطو بل قبل أفلاطون . ولكنهم عرفوا منه هذا القسم الذى يدور حول النصّ وتذوّقه والحكم عليه على نحو ما عرف العرب من نقد على أساس البيت الفرد وعلى نحو مايعرف الغرب اليوم على أساس إنتاج الشاعر كله أو القطعة الفنية كاملة تامة . وتجادل اليونان حول النصوص وحول الشعراء مجادلات كثيرة طويلة حفظ لنا التاريخ بعضا منها فى أرقى الصور . بل حفظ لنا ما أثرت به هذه المجادلات فى المجتمع . وليست كتابات أفلاطون فى هذا بالقليلة وليست كتابة الشعراء عن هذا بالنادرة . ولعل أزهى الصور الشعرية لهذه المجادلات ما نجد فى مسرحيات ارستوفان بالذات . ففى مسرحية « الضفادع » مثلا وهى تصف النزاع بين الأدب القديم والحديث إشارات لمّاحة فى تفضيل أدب على أدب ورسم معالم الواقعية والمثالية فى الاتجاه

التأليفى فى الأدب . وتعرّف دور الكلمة فى التعبير الفنى فهذا اسخيلوس مثلا ينادى منافسه فى حقّ البعث إلى الحياة الشاعر الحديث عهد بالعالم الآخر يوريبيديس بقوله يا فنان الكلم . كذلك نجد فى هذه المسرحية نقاشا ممتازا هو الأول فيما نعرف فى التاريخ حول مميزات الأدب الحديث والأدب القديم[1] .

— ٤ —

ولكن التفكير فى حقيقة الفنّ الأدبى ومقوّماته لانعرف لها صورة قبل الصورة التى أوردها أفلاطون فى كتاب الجمهورية على لسان أستاذه سقراط . والعجيب فى أمر هذا التراث النقدى أن كلا من مؤلفيه لم يكن يريد أن يكتب فى موضوع النقد الأدبى بالذات وإنما كتب كل منهما فى النقد الأدبى لأنه أراد أن يستكمل دائرة عامة حول موضوع آخر شغل تفكيره . أما أرسطو فلقد كان كما نعرف معلم الاسكندر ولقد أراده تلميذه القائد الأعظم أن يكتب موسوعة فى كل ماعرفت الدولة اليونانية من معارف . كان يرحل ومعه طائفة من المساعدين وكان ينزل البلد فسرعان ما تعين له طائفة من أهل البلد من المساعدين. وكتب أرسطو أو أملى دائرة معارف . كتبا صغيرة ورسائل عديدة فى مختلف الفنون والمعارف ، فكان لابد له من أن يؤلف فى الشعر لأنه علم من علوم اليونان ، وظاهرة من مظاهر معرفتهم وتفكيرهم وليس

(١) هذه النقطة بحثناها فى مقال تحت عنوان بين القدماء والمحدثين فى مجلة الكاتب المصرى عدد يناير سنة ١٩٤٦ .

مجرّد تعبير عن حسهم وشعورهم . والصلة بين التعليم والشعر صلة وثيقة عند اليونان القدماء . فلقد زخر شعرهم القديم بمعارفهم المنظومة به ، انظر مثلا قصيدة « الأيام والأعمال » لهزيود Hesiode .

وأما أفلاطون فلقد كان مصلحا اجتماعيا خياليا قبل أن يكون فيلسوفا . قاده إلى التفكير فى الخير والحقّ والحقيقة ما رأى من أمر دولة الأثينيين وتدهور حالها واضمحلال سلطانها وانكماش رقعة نفوذها ، بحيث لم تعد تشمل أكثر من أثينا المدينة وما حولها من القرى الصغيرة . ولقد أخذ يبحث عن أسباب الفساد فى تفكيره الفلسفى العميق وأخذ فى خضمّ التفكير فى المسائل الفلسفية العليا يرسم سبل الإصلاح وطرق الوصول إلى المعرفة وإلى الخير . وفكر وحلق تحليق الفيلسوف الشاعر ، ورسم جمهورية مثالية ، مدينة تخضع للنظام الجمهورى ويأخذ حماتها ، نشؤها وجندها وكل ساكنيها بقواعد بعينها من السلوك والمعرفة ليقيموا لأنفسهم جنة على الأرض . وكان الشعر نوعا من أنواع النشاط الإنسانى ووسيلة من وسائل تربية الصغار وتثقيف الكبار من سكان المدينة المثلى ، يتصل بمفهوم الحقّ والعدل . وهو الموضوع الفلسفى الذى دار حوله التفكير فى الجمهورية . وكان لزمان طويل طريقا ، بل الطريق لتقرير الحقّ على الأرض . فلا بد إذن من بحث أمره . ما كنهه وما دوره وما أثره وكيف يجب أن يوجد ؛ بل هل من الضرورى أن يوجد أصلا . ومن هنا جاء كلام أفلاطون عن الشعر فى بعض كتب الجمهورية وخاصة فى كتابها العاشر والأخير . هذا الكتاب العجيب

الذى يبدأ بالهجوم على الشعر وينتهى بقصيدة كما يقول النقاد . وفى كتاب القوانين ورسالة أيون وفيدروس كلام عن الشعر يفسر لنا ما جاء عنه فى الجمهورية و يجلى بعض وجهات النظر التى تبدو غامضة أو ناقصة .

واسنا نذكر هذه الحقيقة لنؤرّخ شيئا فما أردنا بهذا الكتاب تأريخا ، وإنما نذكرها لنبين أثرها فيما قد وصلنا من التفكير النقدى عن هذا العصر وعن هذين الفيلسوفين بالذات . لأن أثرها فى نظرنا كان سببا من أهم الأسباب فى قيمة هذا النقد .

لقد نظر الفيلسوفان إلى الشعر وهو محتل مكانه الطبيعى من حياة الناس فلم يفرداه وحده فيتعثر تفكيرهما لهذا الإفراد أو يلقى على نتائجهما ظلالا مضللة أو خاطئة . . إن الفن لون من ألوان النشاط الإنسانى ، وفى هذه الدائرة يجب أن يدرس . وهو جزء من العلوم والمعارف ، وفى هذه الدائرة أيضا يجب أن يدرس . إنه ليس ناحية شاذة من نواحى الحياة ولا هو ظاهرة فريدة من ظواهرها كما قد يوحى به فننا الحديث . وإنما هو جزء من كل متكامل ولا يمكن أن نفكر فيه منفردا منعزلا إلا وقعنا فى أخطاء وأخطاء .

ولعلّ كثيرين من النقاد الغربيين يفشلون فلا يقدّر لأفكارهم أو لنظرياتهم إلا الموت . وكان يمكن أن يتجنبوا ما قد وقعوا فيه من أخطاء . لوأنهم ذكروا هذه الحقيقة ولم يغفلوا عنها . وهى أن الفن لون من ألوان النشاط الإنسانى وأنه جزء من معارف الإنسان وعلومه .

— ٤ —

ولم تكن هذه هى ظاهرة حسن الحظّ الوحيدة التى ظفر بها النقد فى هذا العصر الذهبى ، فلقد كان العصر كله محظوظا فى العلوم والمعارف بقدر ما كان تعسا فى السياسة والحروب . ولست تجد مؤرّخا لأثينا القديمة لايفرد القرن الرابع قبل الميلاد إفردا فى تأريخها ، وإن كان يعترف بأنه أقلّ مجدا من عهد بريكليس الذى سبقه .

لقد طحنت أثينا الحروب ونزلت عن سيادتها الحربية ، ولكنها بفضل من أراد أن يجمع فيها فيلسوفين بل ثلاثة ، إذا أضفنا لهما سقراط فهو أستاذ أفلاطون وليس بعيد عهد به ، ظلت زعيمة الحركة الفكرية فى العالم كله إذ ذاك .

وإن يكن التفكير الفلسفى قد أفاد من تنوّع شخصيتى الفيلسوفين العظيمين ، فلقد أفاد النقد الأدبى أيضا أعظم الفوائد . لقد مثل أفلاطون وتلميذه أرسطو صفحتى الصورة التى يمكن أن تمثل اختلاف العقليات . كان أفلاطون عالما رياضيا ، وكان أرسطو عالما بالحيوان . كان أفلاطون يدرس بالرموز والأعداد والحروف والرسوم التى بها يشير إلى الحقائق فيحاول أن يستعين بها على رسم ما قد تجلى له من حقيقة الحقيقة . وكان أرسطو يدرس الواقع أمامه يريد أن يعرف من خلله القاعدة العامة والحقيقة الكبرى [١] ولا بأس من أن يعرف تاريخ هذا

---

(١) اشار الى شيىء من هذا الأستاذ ابركرومبى فى كتابه أصول النقد الأدبى ص٦٩ . وقد ترجم هذا الكتاب الى العربية الدكتور محمد عوض محمد .

الذى يراه ليعرف من هذا الواقع الماضى أو الحاضر كل ما يمكن أن يستخلص من حقائق عامة . كان أفلاطون يبدأ بالحقيقة العامة ثم يرى مقدار ما يتحقق منها فى كل رمز يرمز إليها ، وكان أرسطو يرى هذا الرمز على أنه الواقع ، يريد من خلله أن يخرج إلى الحقيقة ماتكون . هذا يبدأ بما لايرى وذاك يبدأ بالمحسوس . هذا يرى العالم من حوله صورا ورموزا وذاك يراه واقعا وحقيقة .

وكان أفلاطون محلقا خياليا له أسلوب شعرى ، بل لقد قرض الشعر فى صباه فيما يقال وفتن بهومير طوال حياته ، وكان حبه للشاعر الأكبر أكثر ما خفف تطرّفه فى الهجوم على الشعر . وألف جمهوريته حوارا طريفا له شخصياته وحيويته ، وصاغ أفكاره حول منظر مسرحى اجتمع فيه الممثلون ، فهذا شيخ يمرّ فى طريقه بجماعة منتظرة احتفال المشاعل وهو سائر لأداء دينه على الله ، ذبح ذبيحة ، فيسألونه عن وفاء الدين ، ويتناقشون فى أداء الحقّ ، أهو سبيل السعادة ؟ فاذا لم يكن فما السبيل ؟ . ويمضى الحوار فى حيوية وقوّة حتى ينسى المجلس والحوار ويستمّ سقراط شخصية هذا الحوار الأولى يتحدث فلا يجد أكثر من صدى خفيف عند هذا أو ذاك من التلاميذ . وفى الكتاب الأخير تبهت الشخصيات وتتلاشى المناظر تقريبا وإذا أفلاطون على لسان سقراط يوضح آراءه وأفكاره . وكان هذا الكتاب الأخير فى طبيعة فن الشعر .

بينما نجد أرسطو لايرسم صورا ولا يدير حوارا وإنما كتاب الشعر

تقرير حقائق وسرد معلومات يعرضها فى بساطة الأسلوب العلمى ويقين الأستاذ المتمكن من مادته . وكأنما كل شىء مفهوم لايحتاج إلى وسائل إقناع ولا إلى إغراء على التسليم به . لقد عرض أرسطو للشعر كما كان يعرض للحيوانات فى معمله ، يدرس طبائعها وفصائلها ويقول ما يصل إليه من نتائج فى بساطة العلماء ويقين الأساتذة .

درس كل منهما حقيقة الشعر على طريقته ، فظفر النقد الأدبى منذ فجره بكل ما يمكن أن تقود إليه عقلية ممتازة تبدأ بالمحسوس لترى ما خلفه من حقائق . وكل ما يمكن أن تقود إليه عقلية ممتازة تبدأ بغير المحسوس لترى بعض مميزاته فى المحسوسات .

وليس يعنينا ما قاد إليه هذا الاختلاف من آثار فى فلسفة الفيلسوفين ولكنه يعنينا ولا شك فى تفهم نظرة كل منهما إلى الشعر وحقيقته وتصوّر كل منهما لأمهات المسائل التى يجب أن تعرف بواسطتها حقيقة الفن الشعرى .

— ٥ —

ولا بد من أن نضيف ظاهرة أخيرة إلى ما قد عمل فى نظرنا على أن يكون هذا التراث القديم قيما فى عالم النقد . وهى أن اللذين تحدثا فيه كانا فيلسوفين ولم يكونا شاعرين أوناقدين متخصصين فى معالجة فن الشعر أو الأدب .

فالشاعر والناقد كلاهما إذا فكرا فى موضوعات الفن الشعرى يكون تفكيرهما عادة مشوبا بما يعانيان أثناء مرورهما فى التجربة الحسية

الشعرية . وأما الفيلسوف فهو يستطيع بما قد فطر الله عليه طبيعته أن يحكم عقله فيما يحسّ . وقد يستطيع هذا التحكيم إلى حدّ بعيد وقد لايصل إليه كاملا ولكنه على كل حال هو اتجاهه الأساسى فيما يؤلف . أن يُغلِّب تفكيره على حسه عامدا وبحكم الاعتياد . فاذا هو يرى ما لايراه الشاعر أو الناقد .

ذلك أن الشاعر والناقد يمرّان أثناء تفكيرهما فى حقيقة الفن بصور بعينها من هذه الحقيقة بحكم انغماسهما فى عالم الفنّ والأدب لابد أن يكون لها أثر فى تصوّر هذه المسائل على حقيقتها المجرّدة فتلوّنها تلوينا خاصا . لانقول ليس من الحقيقة فى شىء . فمن يدرى ما الحقيقة فى مثل هذا . ولكننا نقول تلوينا خاصا يصعب بسببه تلاقى التفكير بين الشاعر والناقد من جهة . ودارس الفن من جهة أخرى . عند نقط بعينها من الدرس .

ولسنا نزعم أن هذا أجدى على دارس الفن . ولكننا نزعم أنه خير ما يبدأ به التفكير فى النقد الأدبى ؛ لأنه من أجل ذلك يضع معالم الطريق واضحة أولا ليأتى من بعد الشعراء والنقاد ليظللوا هذه المعالم بما شاءوا من ظلال وليزرعوا حولها من النبت الجميل ما يشاءون .

إن الشاعر يعرف الكلمة وحيويتها والصيغ وقيمتها . والناقد يستطيع أن يلمس ما فى التراكيب من أسرار ومزايا وما فى المعانى من وضوح وغموض ، وكل هذا فى درس حقيقة الفن عامة يلوّن ويظلل وقد يضلل . ولكن الفيلسوف يرى الفنون جميعا شيئا واحدا وأدواتها لاتمتاز بعضها

من البعض . فيلمح بذلك حقيقة الفن الشعرى من زاوية أخرى ليست بأفضل ولا بأسوأ . ولكنها من حيث البداية فى التفكير أولى .

وجاء عصر الشعراء والكتاب الناقدين فى روما بعد هذا العصر الذهبي فى أثينا . وجاء الشعراء الفلاسفة والنقاد المتفلسفون وعلماء الجمال وعلماء النفس على مرّ العصور . فأضاف كل هؤلاء إلى هذا التراث إضافات قيمة ولكنها كلها نعمت بأن تبنى على أساس واضح مكين .

لذلك فكر أفلاطون كما فكر أرسطو من بعده فى طبيعة الشعر وما علاقة هذه الطبيعة بفكرة المحاكاة التى كانت مُرتبطة عند اليونان منذ القدم كل الارتباط بفكرة الفنون كلها نفعية وجميلة ؛ وفى مهمة الشعر ماهى وما علاقة هذه المهمة بالفضيلة والخير بعد أن اقترن مفهوم الخير والجمال والفن زمانا طويلا فى أذهان اليونان ؟ ولكنهما أشارا إلى أداة الشعر إشارات قد تطول وقد تقصر ولكنها مرتبطة باللغة والمنطق أكثر من ارتباطها بالفن أو الجمال أو الخير . نجد أفلاطون مثلا فى رسالته كراتيلوس Cratylus يتحدّث عن الكلمة أثناء حديثه عن أصل اللغات . ونجد أرسطو فى معالجته لفن الخطابة ، وقد كانت بعيدة نوعا ما عن مفهوم الفن الصرف الذى يلذّ أوّلا قبل أن يقنع ويثبت ، يتكلم عن اللفظ . أما فى كتابه الشعر فهو يمرّ بالأداة مرورا سريعا . وليس من شك أن أكثر هذه الإشارات لماح يلقى أضواء على الحقيقة ولكنها كلها تدل على أن الأداة ليست الأساس الذى عنى به الفيلسوفان فى تفتيح أبواب التفكير فى مسائل الفن الأدبى . فحقيقة الشعر ومهمته بالنسبة للفيلسوف أهم بلا جدال من أداته وما تفرده به هذه الأداة من مميزات .

ولكن أداة الشعر بالنسبة للشاعر المنشئ ومتذوقه الناقد تفجر أنواعا من التأمل والفكر والبحث ألصق بما يحس وأقرب إلى طبيعته التى ألفت هذه الأداة وواجهت مشاكل التصرف فيها .

فاذا كنا نقسم درسنا لنظريات الفن الشعرى أو الأدبى إلى أقسام رئيسية ثلاثة : قسم يدرس طبيعة الفن وعلاقته بالواقع من جهة والجمال من جهة أخرى . وقسم يدرس مهمة الفن وأثره وعلاقتهما باللذة من جهة وبالخير من جهة أخرى . وقسم أخير يدرس الأداة وما تُفرده به هـذه الأداة من مميزات وما تلقى بدورها من أضواء على حقيقة الفن وأثره ؛ وإذا كنا نجد أن كل درس حول الفن الأدبى لابد أن يندرج تحت قسم من هذه الأقسام الثلاثة ، فاننا لنرى فى وضوح أن درس الأداة يجب أن يتأخر عن درس الطبيعة والمهمة . ذلك أن أهم أبواب البحث فى الأداة تدور حول ما تفرد به هذه الأداة فن الشعر أو الأدب بالذات من سائر الفنون ، بينما درس الطبيعة والمهمة يُرى فيه الأدب جزءا من كل الفنون متكاملا بها يكوّن وإياها وحدة كاملة شاملة .

— ٦ —

وقد يعترض على قيمة هذا النقد اليونانى القديم بأن الذى أوحى به كان شعر بيئة بعينها فى عصر بعينه . وأنه لذلك لم تكن بين أيدى الفلاسفة والنقاد نماذج للمقارنة بين أدب أمة وأدب أخرى ، فتظهر لهم اختلافات من صنع البيئة تؤثر فى مفهوم الأدب أو الفن الشعرى الذى تناولوه بالذات .

ولكن يردّ على هذا بأمرين : الأول أن التفكير النقدى فى هذا العصر وإن يكن قد أوحاه أدب بعينه لأمة بعينها لم يدر إلا حول جوهر صورته ، لقد كان يدور حول حقيقة الفن الأدبى المجرّد ، وفى هذه النقطة بالذات بالرغم من تفصيلات أرسطو خاصة الكثيرة المتتبعة للنص تركز تفكير الفيلسوفين فى طبيعة الفن ومميزاته ..

وأما الأمر الثانى فهو أن هذا الأدب كان ممتازا من عدة نواح . ذلك أنه أدب أمة ولكنه أدب شعب هذه الأمة وأدب طبقتها الممتازة فى الوقت نفسه ، فجمع لذلك من حقيقة الفن معانى لم تكن لتتسنى له لو أنه كان أدب طبقة دون الأخرى . وكان أدب أمة بعينها ولكن أدب أمة لها من المكانة فى الحضارة ما نعلم ، وتفكيرها فى سلّم تفكير الإنسانية معروفة مكانته . لذلك استكمل أدب هذه الأمة من صفات الكمال والجودة ما قلّ أن يستكمله أدب فى عصر بعينه أوبيئة بعينها . ولذلك عكس النفس الإنسانية فى أحسن صورها وأكملها فى الوقت نفسه ، وصوّر نوازع هذه النفس فى حرية وقوّة جعلته ينبوعا للوحى إلى يومنا هذا . إنه هو هذا الأدب الذى استطاعت على أساسه أن تبنى أمم الغرب آدابها الحديثة . فما من أمة منه إلا عرفت عصر إحياء الأدب اليونانى القديم مقدمة لعصور أدبها الحديث . وظلّ هذا الأدب يوحى إلى أدباء أوروبا على اختلاف الزمان والمكان مهما يكن ميل العصر أو الناس إلى نزعة من النزعات أو اتجاه من الاتجاهات . إنه ما زال إلى اليوم مصدرا من مصادر الوحى يعترف بذلك أشد دعاة التجديد حماسا .

وأدباء الغرب يعرفون هذا الأدب بل يدرسونه على أنه أساس من أهم أسس تكوينهم الأدبى . وإن كنا فى أدبنا العربى قد عشنا بل ما زلنا نعيش على أدبنا الجاهلى فى بعض نواحى أدبنا الحديث ، وإن كنا مازلنا نجد بيننا الشاعر الذى يلتزم النهج الجاهلى فى تأليف شعره ، فاننا لايمكن أن نقارن بين تأثرنا بهذا الأدب وتأثر أدباء الغرب بالشعر اليونانى القديم. ذلك أن لغة أدب اليونان ولغة الأدب الغربى الحديث تختلفان ، فأدّى هذا الاختلاف إلى حقائق فى زيادة قوّة هذا الأدب القديم على الإيحاء . ومهما قيل فى درس الغرب لهذا الأدب القديم فان دراستنا نحن للأدب الجاهلى إذا ما قورنت بها استحيت وتضاءلت فى خجل من سطحيتها وقلتها .

ولقد ترجمت إلى العربية بعض آثار هذا الأدب اليونانى القديم . ترجم أول من ترجم منه أستاذنا الدكتور طه حسين كما أسلفنا ، ثم ترجم بعض جماعة إحياء الدراسات القديمة . ولكن هذه التراجم كلها مازالت بعيدة إلا عن الخاصة كما ظلت إلياذة هوميروس التى ترجمها الأستاذ سليمان البستانى منذ نصف قرن بعيدة هى بدورها ، على خطر شأنها ، إلا عن الخاصة .

ولعله يكون لهذه التراجم جميعها أحسن الأثر فى أدبنا الحديث وخاصة فى فنّ المسرحية بالذات كما أحدثت وما زالت تحدث أطيب الآثار فى أدب الغرب بالرغم من اختلاف الظروف والبيئات .

— ٧ —

وعلى ما قاله أرسطو وأفلاطون قامت العمد الأساسية للتفكير فى الفنون عامة وفن الشعر خاصة . فلأمر ما أراد الله أن يكون بين الفيلسوفين اختلاف فى طريقة التفكير ، فأوجد ذلك بينهما خلافا ، فاذا هذا يبين وجهة نظره فى موضوع الشعر مهاجما ، وذاك يرد عليه مبينا وجهة نظره مدافعا .

والعجيب أن الذى هاجم كان يحب الشعر والشعراء القدامى خاصة ، ويصطنع أسلوبا أدبيا رفيعا فيه المهارة الفنية فى كل ما كتب ، كان يصطنع الحوار والتشخيص والخيال ، بينما نجد الذى دافع قليل التحمس لحفظ الشعر وحب الشعراء ، ولم يصطنع فيما أملى أو كتب غير الأسلوب البسيط الجاف .

ولا يعترض على ذلك بأن هذه الكتب جاءتنا عن طريق التلاميذ ، بل إن كتاب الشعر بالذات كتب فى آخر أيام الفيلسوف العظيم فلم يتمكن حتى من مراجعته . فالأسلوب إذن أسلوب هؤلاء التلاميذ لاالأساتذة . إننا وإن كنا نجهل اليونانية ننقل ما قد أجمع عليه نقاد الغرب العارفين باليونانية من أن التلاميذ كانوا أمينين فى النقل وأنهم كانوا يعرضون الكتب والرسائل على أساتذتهم ليقرّوها . وحتى بالتراجم التى وصلتنا نستطيع أن نرد على هذا الاعتراض بتشابه أسلوب الفيلسوف

فى كل ما قد وصلنا عنه ، مما يدل على أن هذا هو أسلوبه بالفعل . بل إن أفلاطون نفسه فى كتاب الجمهورية عندما يتكلم على لسان سقراط يحاول أن ينقل شيئا من أسلوب سقراط فى أول الكتاب ثم ينسى سقراط ويتحدث هو بلسانه ، فنجد شيئا من الفرق فى أسلوب هذه الشخصية الواحدة نتيجة لهذه المحاولة التى ساعد عليها تذكر التلميذ لما كان يسمع من أستاذه من أمالى . وليس هو تلميذ واحد الذى نقل كلّ آثار أرسطو مثلا ، ومع ذلك نجد أسلوب الكتب واحدا كما أسلفت .

فيم كان هذا الخلاف بصرف النظر عن أسلوبه وكيف قام ، وماهى الأسباب التى أدت إلى أن يقوم ، وما هى الظروف التى كيفت هذا الهجوم وذاك الدفاع ، الظروف التى تأتى من شخصية الفيلسوفين ومن البيئة حولهما على حدّ سواء ؟ كل هذه موضوعات تحتاج إلى تفصيل ولكننا لانريدها هى بالذات ، وإنما نريد أن نعرف عنها الأسس التى أثرت فى نظرتهما للموضوع ، موضوع الشعر حقيقته ومهمته . لأن هذه النظرة بالذات هى التى تهمنا لنتبين كيف بُنى عليها التفكير النقدى فيما بعد . ولا نريد أن ننحرف عن هذا الأصل إلى ما يقود إليه التفكير الجميل والدرس الممتع لهذا العصر وملابساته الفنية .

لقد صور لنا هذا الخلاف بصورة متميزة ، أول مميزاتها أنها تصوّر رأى كل منهما على حدة . ذلك أن الأستاذ لم يلق تلميذه فى هذا الشأن ولم يناقشه فى رأى من آرائه ، فكان لهذا أثره فى إبراز التفكير فى الموضوع كوحدة وإن يكن مبعثرا فى عدة كتب . وإن نكن قد حرمنا

لذة النقاش وقرع الحجة بالحجة والتنقل من فكرة إلى فكرة ومن منهج فى التفكير إلى آخر مما يرفه ويلذ ، فلقد عوّضنا ذلك بأن استطنعا أن نرى وجهة نظر أفلاطون كلا كاملا بكل ما فيها من نقص أو قوة ، كما خرجت لنا آراء أرسطو وحدة متماسكة . لقد قال أفلاطون عن الشعر ما قال فى الجمهورية والقوانين وسائر كتبه ورسائله ، ورد أرسطو على أقواله فى كتاب الشعر والخطابة والموسيقى غير متأثر بحماس النقاش . بل إنه لم يذكر اسم أفلاطون ولا جمهوريته ولا أشار إلى رأيه فى صراحة ، كل ما فى الأمر أنه ردّ على المسائل الرئيسية فى هجوم أفلاطون على الشعر بما رآه أنه الحقّ . لقد هاجم أفلاطون الشعر لأنه فيما رأى كان سببا من أهم الأسباب التى جعلت أمور أثينا السياسية والاجتماعية تؤول إلى ما آلت إليه من تدهور واضمحلال .

ورمى أفلاطون الشعر بتهمتين خطيرتين : الأولى أنه ضارّ بأخلاق الجماعة مضيع لنشاطها ، فقاده هذا الهجوم العنيف إلى تبيان آرائه حول مهمة الشعر ، ففتح الآفاق للتفكير فى اللذة والخير وعلاقتيهما بالفن عامة ، مما سنفرد له جزءا فى هذا الكتاب . والثانية أن الشعر حتى من الناحية الفكرية المحضة لا يساوى شيئا ولا ينفع بشىء فى إعداد النشء أو تثقيف الشعب لأنه أقلّ مرتبة فى الكشف عن الحقائق من الفلسفة ، بل هو نشاط عقلى عقيم لا يؤدى إلى شىء .

وقاده هذا بالطبع إلى البحث فى طبيعة هذا النشاط ومقارنته بنشاط

العقل الفلسفى ، وإلى البحث فى المقارنة بين ما يفيده الباحثون عن المعرفة منه وبين ما يفيدونه من الفلسفة . ولا بد من أن نذكر أن الباعث على هذا الحماس للهجوم على الشعر لم يكن أحوال أثينا السياسية والاجتماعية فحسب ، وإنما لابد من أن نذكر أن أفلاطون فيلسوف متحمس لهذا النوع من النشاط العقلى وجدواه على الجماعة . وأنه قد نصب نفسه مدافعا عن هـذا اللون من ألوان المعرفة الجديد فى حياة اليونان ، وأن مصرع أستاذه سقراط كان يلهبه حماسا للدفاع عن دور الفيلسوف فى المجتمع . إنه يبدأ الهجوم على الشعر ودفاعه على الفلسفة بتذكر العداوة القديمة بين الفلسفة والشعر ، ويختم دفاعه بتنصيب الفلاسفة وحدهم قادة وملوكا لكل شعب يريد أن يحيا حياة فاضلة حقة . وهذا ما يفسر كثيرا من تناقض بعض أقوال أفلاطون ؛ فلقد أراد أن يخفف من شأن بعض الحقائق ، لأنه لم يستطع أن ينكرها كل الإنكار ، وأن يفخم من شأن بعضها الآخر لأنه يريد لها أن تستقرّ فى أذهان الناس الذين لم يعترفوا بها بعد . لقد طال عهد سيطرة الشعراء على عقول الشعب وهم لايصلحون الآن لاالتعليمه ولا حتى لتثقيفه . لقد تقدمت الإنسانية وارتقى التفكير الإنسانى واتسع ولا بد من أن ينزل الشعراء عن مكانتهم للفلاسفة . لقد انتهى عهد الشعر وآن للفلاسفة أن يقودوا شعب أثينا أوشعب المدينة المثالية إلى ما يجب أن يقادوا إليه . إن الشعر يخاطب العاطفة وقد آن للإنسان ألا يسيطر على تصرّفاته وأعماله إلا العقل ، والعقل لايقوى إلا بالفلسفة ، بل إن الشعر ليقوى العاطفة على حساب العقل .

وجاء أرسطو وفى هدوء العالم الباحث لم يرسم مفاضلة بين الشعراء والفلاسفة ولم يتحمس للشعر ولا للفلسفة وإنما تحمس للدرس وللواقع. وفكر ورتب ما وصل إليه من نتائج فى مهمة الفلسفة ومهمة الشعر فرأى التشابه واتحاد الغاية رغم اختلاف الوسائل. وإذا الشعر أمامه كائن حىّ لابد من أن يدرس كما هو، ماذا كان وماذا وصل إليه. وهو بطبعه لم يستطع أن يرى ماذا يمكن أن يؤول إليه، لأنه مشغول بهذا الواقع أمامه ولولا أن شيئا فى الماضى لابد منه لتفسير هذا الواقع أمامه ما رجع إلى الماضى، ولكنه يريد أن يدرس حياة هذا الكائن الحىّ منذ ولد إلى أن رآه هو. وسار تفكيره فى نفس القنوات ناظرا إلى الأرض لا إلى السماء وصادف نفس الصعوبات ولكنه وصل إلى نتائج تختلف.

لماذا؟ لأنه يدرس واقعا أمامه. إنه لم يكتب عن الشعر بقدر ما كتب عن حقيقة شعر بعينه حلله وقسمه وبوّبه وبيّن أصوله وقواعده. بينما أفلاطون لم ير من هذا الواقع إلا آثاره وإلا اشتغال الناس به. فانفعل فى التفكير بحماس الفيلسوف المصلح الحالم الذى استطاع أن يرى جمهورية مثالية من خلال مدينة متداعية.

لقد هاجم أفلاطون الشعر فلم يجن عليه فى عصره بقدر ما جنى عليه فى عصور تلت. ذلك أن الشعر كان فعلا يتدهور فى زمانه ولم يكن محتاجا إلى هجوم ليصل إلى أن تخبو نار وحيه ويختتم فصلا من فصول حياته فى هذه البقعة من العالم. ولكن الذين انتفعوا بهجوم أفلاطون فى العصور المظلمة وفى أواخر القرون الوسطى خاصة قد

استطاعوا بفضل ما استغلوا من كلام الفيلسوف الأكبر أن يخنقوا ألوانا وليدة من الشعر وأن يؤخروا صحوته زمانا طويلا . ففى حزب الكنيسة للفن استُغلت أقوال أفلاطون وحمّلت فوق ما تحتمل واتخذت نتفا خاصة منها قائمة بذاتها ، قد ضاع معناها الفعلى بالاقتطاع والبتر ، وأثرّوا بها فى عقول المتعلمين لمجرّد نسبتها للمعلم الأكبر .

لقد عرف هؤلاء المتعلمون قيمة الفيلسوف أفلاطون ، فكان طبيعيا أن يتأثروا بما قال فى الهجوم على الشعر . وظلّ الفنّ قرونا يقاسى من بعث هذا الهجوم حتى أراد الله لغمائم النسيان أن تنقشع عن أقوال أرسطو فى الشعر ، فاذا دعاة الفن وحماته يجدون ما يردّون به على أقوال الفيلسوف الأكبر بما قد ردّ به عليه تلميذه الفيلسوف الأعظم .

هذه هى صورة النقاش الأول حول الشعر وما أثرت به يوم بعثت لأوّل مرّة . جدل لم يواجه فيه الطرفان أحدهما الآخر ، فلم يكن فى الواقع أكثر من هجوم واحد متصل وردّ واحد مركز متصل أيضا . ولكنه كان هجوم فيلسوف شاعر محبّ للشعر حافظ لآياته مصطنع لأسلوبه . وكان دفاع عالم بعيد عن حبّ الشعر أو كرهه واصطناع أسلوبه مدقق فى مزاياه لايتعدى شعوره نحوه حد الإعجاب ولكنه عالم يونانى يعيش فى أثينا فى القرن الرابع قبل الميلاد .

الفصل الثانى

— ١ —

لانريد تأريخا لأثينا فى القرن الرابع قبل الميلاد وإنما نريد من تاريخها أن نبين الحقائق التى أدت إلى الكلام فى مهمة الشعر وطبيعته . ولا نريد أن نعرف عن مسرح أثينا كل ما يمكن أن يفيدنا فى دراسة الأدب والنقد على السواء ، وإنما نريد أن نعرف عن هذا المسرح كل ما يمكن أن يعيننا على فهم فكرة المحاكاة وعلاقتها بطبيعة الشعر وفكرة الخير أوالفضيلة وعلاقتها هى الأخرى بمهمة الشعر . إن كل ما نريد أن نبينه هو حقائق مختصرة عن أحوال أثينا ومسرحها قادت إلى هذا النقاش الأول حول الشعر ورسمت خطواته وأثرت فى تشعب قنواته .

لقد كان القرن الرابع قبل الميلاد قرنا تداعى فيه سلطان أمة بسطت نفوذها زمانا طويلا وطاولت جيرانها فى الحروب وغلبتهم ، فاذا هى النواة التى جمعت حولها مدنية قديمة عاصفة مليئة بالأحداث والأبطال .

ومن خلل هـذه الأحداث وهؤلاء الأبطال صوّر اليونان منذ قديم كل ما كان يجيش فى نفوسهم من عواطف وما كان يدور بخيالهم من أفكار وصور .

وتزعمت أثينا قبيل هذا القرن الرابع قبل الميلاد فى عهد بريكليس الزاهر السياسة والدين والفن ، فاذا هى عاصمة اليونان بل عاصمة الدنيا. فلما أخذ سلطانها يتفكك وأخذت مقدونيا وغيرها من المدن تقوى على حسابها سياسيا وتحاول أن تطاولها ، بل تشجع فى سبيل أن تأخذ منها مكانتها فى السياسة والدين والفن على أن تهمّ بمحاربتها ، أحست أثينا هذا التهديد فهبت تذود عن نفسها هذا الخطر الجديد. فكانت صحوة فكرية وعقلية وفنية خلدت أثينا على مرّ الزمان وإن تكن قد فشلت فى أن تدفع عنها الخطر المهدِّد المعاصر.

ولو قد انتهى تاريخ أثينا الحربى قبل هذا بقرن أو بعد ذاك بقرون لما كان ذلك مما يضعف من مركز أثينا فى عالم الثقافة شيئا. لقد خلدت أثينا كما خلدت المدن القديمة ، لا بما فتح قوادها من مدن ولا بما بسطوا عليه نفوذهم من رقاع الأرض ، ولكن بما خلفت لنا تلك المدن من تراث فكرى روحى جعلها حية أبدا فى نفوس الناس.

لقد صحت أثينا فى هذا القرن بالذات صحوة خالدة مهد لها ظهور فلسفة سقراط ، فلقد علم سقراط أثينا التفكير المجرّد ففكرت صفوة من أهلها معه وحلقت فى سماء التفكير درجات ، بل إنه علمها كيف تفكر فى أسلوب جميل جذّاب ، فهو أول من اخترع الحوار الفلسفى فيما يقولون. وإن تكن أثينا قد قتلت أستاذها الأول فان حياته بل مماته أيضا أذكى فى نفوس التلاميذ نارا مقدسة ، فهبوا يحيون ذكراه بنشر تعاليمه. وكان انهيار أثينا مذكرا دائما حيًّا للناس ، ولمن يهمهم أمر الناس ، لأن يفكروا فى أمور دنياهم وأمور آخرتهم فى حاجة ملحة لأن يصلوا فيها جميعا إلى

الحق الذى يضفى السعادة على عارفيه ومتبعيه . وكانت الفوضى التى آلت إليها أمور السياسة والحرب حافزا قويا لأن يتساءل المعنيون بشؤون الناس تساؤلا مستمرا عن الحال ما هى وعن المآل ماذا سيكون .

لهذا شهدت أثينا فى هذا القرن بالذات صحوة فريدة فى علومها وفلسفتها ، وأذكى ذلك كله وصوره ومهد لمولده بل لمماته أيضا صور فنية خالدة فى فنها الأول الشعر المسرحى الذى كان يجمع بين الرقص والموسيقى والشعر .

— ٢ —

كان أول القرن الرابع قبل الميلاد عصر المسرح الذهبى فى أثينا ، بل إنه عصر المسرح الذهبى طوال تاريخه . ذلك أنه بعد أن خبت جذوته فى أثينا بعث من جديد فعاش حياة أخصب وأعنف آثارا فى فجر النهضة فى أوروبا وفى أوائل عصور أدبها الحديث . وامتدت حياته الثانية إلى زمان أطول مما امتدت إليه حياته الأولى ، بل إنه لما يؤذن له بعد بالفناء لأنه ما زال يؤثر فى كتاب المسرح إلى اليوم .

حتى فى الإخراج أو فى فن العرض وقد كان هذا أولى مقوماته بالزوال لتغير الزمان والبيئة ، حتى هذا ما زال هو أيضا يجد لنفسه متنفسا فى الحياة . ففى أكثر عواصم أوروبا ، بل فى عاصمة الولايات المتحدة[1] مسارح حديثة تحاول بشتى الوسائل أن تقلد هذا المسرح اليونانى القديم فى شكله وطريقة عرضه . وهم يسمون هذه المسارح الحديثة ،

(١) مسرح الأرينا Arena فى وشنجطن .

تمييزا لها ، بأسماء كلها مشتقة من اسم هذا المسرح القديم أو وصفه أو ظروفه ، يحاولون مثلا أن يكون الجمهور حول المسرح فى شبه دائرة كما كان عند اليونان لا يواجه أحدهما الآخر كما فى المسارح الحديثة ، أو يحاولون أن يجعلوا الممثلين يمرّون من وسط الجمهور حتى يندمج هذا الجمهور فى جوّ المسرح اندماجا أقوى وأقرب ، أو هم يضعون هذه المسارح فى الهواء الطلق ويستغنون عن المناظر الصناعية بمناظر طبيعية كما كان يفعل اليونان فى أكثر مناظرهم . وهم بعد يحاولون أن يشركوا الموسيقى إشراكا أقوى ، بل إن منهم من يحاول إحياء دور الجوقة فى المسرحيات الحديثة على نحو ما كان جزءا هاما من المسرحيات اليونانية القديمة ، ولست أريد أن أحصى محاولات هذا البعث والإحياء والتشبه ، فهى فى حدّ نفسها لا تعنينا كثيرا ، وإنما يعنينى بذكرها أن أبين أن هذا المسرح الغابر الممعن فى القدم ما زال فى شكله بله جوهره رغم أربعة وعشرين قرنا من الزمان حيا فى نفوس محبى المسرح وخيالهم ، لا يكتفون بمعالجة موضوعاته على نحو جديد ولا بأن يتخذوه أساس الفن المسرحى فى تنشئة كل مؤلف أو متذوّق لهذا الفن ، وإنما هم من فرط التقدير لأثره وقيمته يحيون معالمه فى الإخراج والعرض ليتمثل لنا ما أمكن على بعد الشقة الزمنية بكل أوصافه ومزاياه .

— ٣ —

إن هذه الحياة الخصبة التى عاشها المسرح فى هذا العصر لم تكن لأن التأليف المسرحى كان ممتاز الشعر فى هذا العصر بالذات ، ولا لأن

الموسيقى وقد كانت جزءا هاما من المسرحية كانت ممتعة إمتاعا غير مألوف، وإن يكن من النقاد من يزعم كل ذلك، ولكنها جاءته فى نظرى من هذه الحياة الفنية التى كان يحياها اليونان فى ذلك العصر فى تلك المدينة بالذات، تلك الحياة التى أتاحت للمسرح أن يعكس حرارتها وحيويتها .

إن هذه المسرحيات تمثل كما هى فى عصرنا الحديث ، ويتتبع مخرجها كل ما يمكن من الأصول القديمة وقواعدها ، بل إنه يعانى فى سبيل إحياء التفصيلات التافهة ما أمكن، لعله يكون لها الأثر المطلوب، ومع ذلك يفشل فى أن يثير فينا نحن أبناء القرن العشرين كل ما كان يثيره هذا المسرح فى نفوس اليونانيين من إحساسات .

لا لأن الإحساس الفنى يختلف من شخص لآخر ومن شعب لشعب وزمان لزمان ، وإن يكن كل هذا حقا لا جدال فيه ، ولكن للسبب الأهم من هذا فى نظرنا ، وهو أن حياة الفن فى القرن الرابع ، بل فى العهود القديمة كلها على اختلاف الزمان والمكان تختلف اختلافا جوهريا عن حياة الفن فى عصرنا الحديث .

لقد أفردنا فننا الحديث فى المتاحف والمعارض والمدارس ، وجعلنا بيننا وبينه أستارا لم يكن يعرفها الناس قبل أن توجد تلك النعرات الوطنية التى قادت إلى بناء المتاحف للتفاخر والتنافس فى حشرها بشتى صور الفن، ليقول هـذا الحشر ما كان يقوله الفن بطبعه فى العصور الأولى إنى أمثل هذه الأمة فاحكموا عليها بما أمثل .

كان الفن قديما يعيش مع الناس وبهم ، وهو اليوم يعش بعيدا

عنهم ولنفسه ، وإن تكن وسائل نشر فن الأدب بالذات بين الناس قد أخذت تكثر وتتسع آثارها فى هذا العصر الحديث ، فاننا ، آسفين ، لانستطيع إلا أن نعترف بأن الجهل والتدهور ، جهل بالقراءة وجهل بالأصول الفنية وتدهور للفن من أجل أن يروج فى الجماعة ، كل هذا قد جعل الفن الحق بمعزل أبعد عن الجمهور والجماعات .

لقد كانت آيات الفن قديما فى بيوت الأثرياء وفى المعابد وفى الطريق العام وفى المسارح المفتحة فى الهواء الطلق وفى كل مكان . أما اليوم فهى محجوبة عن أنظار الشعب ، إلا مسخا منها ، لايراها إلا بعد أن يدخل الأسوار ويدفع الثمن . إننا اليوم لانتلقى الفن كما كان يتلقاه اليونان أو المصريون أو سائر الشعوب المتمدنة فى هذه العصور القديمة كجزء طبيعى من الحياة ، وإنما نحن نتلقاه لأننا نستعد أولا للقياه ونتهيأ للتأثر به . لذلك بعد اتصال التجربة الحسية الفنية بسائر التجارب الحسية التى نمرّ بها فى حياتنا اليومية [1] . لقد كان الفن قديما للجميع ولكنه اليوم ، بحكم تعقد الحياة ، للخاصة وحدهم . وجنح الفن لذلك إلى أن تكون سوقه عالمية بعد أن كانت محلية تتأثر ببيئة بعينها . إن الفنان اليوم يريد أن يبيع بضاعته فى سوق عالمية وأن ينشر آثاره ، لاعلى شعب بعينه ولا فى بقعة بعينها ، وإنما على شعوب العالم كلها ما أمكن وفى الدنيا كلها إن استطاع .

---

(١) يبحث هذه النقطة بحثا وافيا استاذ التربية المعاصر فيما كتب عن الفن جون ديوى John Dewey فى كتاب « الفن تجربة حسية » Art as Experience

ذلك أن الآلة قد أمدت الشعب والأثرياء بأكثر ما يريدون من أدوات ، وأصبح الفنان لذلك لايجد له سوقا إلا فيما هو كمالى فى الحياة . فتغير مفهوم الفن بتغير موحياته . بل تغير الفنان نفسه، حتى هذا الذى يخرج آثارا ملموسة كالرسام والنحات . إذ بعد أن كان يحس أنه جزء لايتجزأ من بيئته أخذ يحس بوحدته وفرديته . إنه اليوم مضطر لأن يقدم ما لايمكن للآلة أن تنافسه فيه . وهو مضطر إلى أن يبذل جهدا لم يكن يبذله الفنان فيما مضى ، قبل اختراع الآلة أو قبل صقلها وشيوعها . وزاد على ذلك أن هذا الجهد تتحكم فيه أحوال اقتصادية حديثه تعقدت كثيرا . فأصبح الفنان لايمكن أن يقنع بأن يقوّم فنه فى بيئة محصورة محدودة . فكثرت المعارض العالمية وكثر عرض الفنانين لرسومهم وتماثيلهم فى معارض دولية . كل هذا غيّر من ظروف الوحى ومن نفسية الفنان ومن الفن نفسه [1] .

حتى الأديب يؤلف اليوم وهو يريد العالم كله أن ينصت إليه ويتفاعل معه ، فقد يسرت له الآلة سبل الاتصال بالعالم فقرّبت بين البلاد النائية وأمدته وسائل النشر بكل مايجعل هذه السبل سريعة رخيصة سهلة التبادل. بل إن الناس بحكم الظروف الاقتصادية والاجتماعية انصرفوا عن الفن إلا قلة قليلة فى كل شعب ، وهذه القلة تجد عند مثيلاتها فى الشعوب المختلفة من سبل التلاقى والتفاهم مالاتجده عند أهلها وعشيرتها . وبذلك تكوّن شعب فنى أو محبّ للفنّ مشتت على رقعة

---

(١) « الفن تجربة حسية » ديوى صفحة ٩ طبعة نيويورك التاسعة .

الأرض منتسب إلى شتى الأمم ، ولكنه متقارب متجاوب ينتهز الفرص للتلاقى ولتذوّق الفن جماعات فى المواسم أو المؤتمرات أو الحفلات .

كل هذا بفضل ما أثرت به الآ لة فى حياة البشر . أو نعجب بعد ذلك إذا وجدنا من علماء التاريخ من يقسم التاريخ كله إلى عصرين طويلين — عصر ما قبل الآ لة ، وعصر ما بعدها . ولئن تكن الآ لة قد غيرت كثيرا فى السياسة والاقتصاد والاجتماع بل فى الحياة كلها أفليس الأجدر بها أن توثر هذه الآ ثار بل أعنف منها لافى صور الفن فحسب وإنما فى مفهومه تبعا لذلك .

فاذا أردنا أن نتمثل هذا العصر اليونانى من أغوار القدم كان لابد لنا من أن نحسب لهذه الحقائق السافرة حسابا . إن رائد المسرح فى القرن الرابع قبل الميلاد فى أثينا كان يختلف عنا اختلافا جوهريا فى انفعاله بالفنّ واستعداده لتلقيه وتجاوبه مع مؤلفه . ولا يأتيه هذا من مجرّد اختلاف آيات الفنّ نفسها ليس غير . ولا من اختلاف الزمان والمكان وحده . وإنما يأتيه من اختلاف مفهوم الفن أولا ، الذى تأثر بكل هذه الاختلافات وأثر بدوره فيها أبلغ الآ ثار .

— ٤ —

كان الشعب اليونانى يوافى موسم التمثيل مرّتين فى العام تبعا لفصول السنة التى تسمح ببقاء الجماهير مدة طويلة فى الهواء الطاق . وكان يجتمع أفواجا فى الجنوب الشرقى من سفح الجبل الخالد جبل الأكروبول وفى بطن الوادى تمثال ديانوسيس . وكان الشعب يصطفّ على مدرجات

تكوّن دائرة مفتوحة وراء التمثال ليشهدوا على هذا المسرح الطبيعى من الوادى والجبل أروع المسرحيات اليونانية القديمة .

وإنهم ليأتون من الصباح الباكر غير حافلين بالشمس تعشى عيونهم ليظفروا بالأماكن الأمامية ما أمكن . إنهم لم يكونوا يدفعون ثمنا لما يتمتعون به من موسيقى وتمثيل . وكانوا يأتون خاشعين أول الأمر خشوعا دينيا ، فلقد زخر الوادى بالإشعاعات التى تبعث على الإحساس الدينى على مدى الأجيال . وكانت أطياف الآلهة ما زالت تتردد بين جنباته . لقد كان الجمهور يأتى هذا الوادى متعبدا فى عصوره الأولى ، ثم هاهو ذا يأتيه خاشعا خشوع المتعبدين . وكانت المقاعد الأمامية محجوزة لرجال الدين عادة ، مما كان يضيف إلى جو الخشوع والرهبة عناصر حية توحى بهما وتقويهما . حقا لقد أخذ شعور الشعب الدينى يضعف على مدى العصور ، ولكن هذا الضعف لم يكن واضحا فى الشعب ، وإن كان واضحا أشد الوضوح فى قادته . ولقد كان لاختلاط الشعور الدينى بالفن اختلاطا ممعنا فى القدم أثر فى جعل هذا الشعور فى هذا السفح بالذات إبان التمثيل يبعد بعدا ليس يسيرا عن سلطان العقل والمعلومات .

وكان الشعب إلى جانب إحساسه الدينى ، وما يشيع هذا فى نفسه من استعداد لتقبل الفن والتأثر به ، يأتى متحمسا لأنه هو الذى سيحكم على الشعراء المتبارين بالحياة أو الموت . لقد كان لهم مجلس من المحكمين يتكوّن من زعماء القبائل أو كبراء البيوتات المعروفة ، ولكن

هذا المجلس وأعضاؤه العشرة لم يكونوا يتداولون فى الحكم تداول المختصين ، وإنما حكمهم يصدر آخر الأمر بالقرعة . لذلك كان لانفعال الجمهور الأثر كل الأثر فى تلوين الحكم عند هؤلاء الذين لم يتخصصوا فى فنّ ولم يتصدّوا للحكم عليه إلا بحكم مراكزهم الاجتماعية أو السياسية لاالثقافية أو الفنية . لقد كان هؤلاء القضاة لضعف استعدادهم لأن يحكموا يتأثرون كثيرا بما يرون من تأثر الشعب . وكان عدد الشعب كبيرا جدا حتى بعد أن اضطرت الحكومة إلى فرض رسم زهيد ثمن بطاقة واحدة يحضر بها الفرد كل الموسم . ذلك أن نفقات صيانة المكان ازدادت ، إذ تداعت مثلا مقاعده الخشبية فبنيت بالحجر من جديد لتتحمل الجمهور وتطاول البلى . أما نفقات الجوقة والممثلين والمؤلف المسرحى أحيانا فكل هذه كانت تقوم بها الحكومة والأثرياء معا . فثرىّ من الأثرياء هو الذى كان يتولى الإنفاق على الجوقة ورئيسها خاصة . وكان رئيس الجوقة هو الذى يقوم بالتمثيل أول الأمر . ولكن تطوّر المسرحية وتعدد الشخصيات بعد أن أدخل اسخيلوس الحوار وسوفوكليس الشخصية الثالثة . جعل قيام رئيس الجوقة بالتمثيل أمرا غير مستطاع . فوجد الممثل الأول إلى جانب رئيس الجوقة . وكان لهما هما الرأى الفصل فيما يختار للتمثيل . بل إن سلطانهما كثيرا ما كان يمتدّ إلى النصّ بالتعديل أو البتر وخاصة بعد موت المؤلف نفسه [1] .

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند اليونان ادچير **Egger** الفصل الأول .

والثابت أن المؤلفين كانوا يراعون رئيس الجوقة والممثل الأول وربما سائر الممثلين أيضا فيما يؤلفون . فيكيفون شخصياتهم بما يلائمهم طلبا للفوز فى هذه المباريات . وليس هذا على فن المسرح بشاذّ ، فانه ما زال إلى اليوم ظاهرة من مظاهر التأليف المسرحى . ولعلنا لم ننس بعد أن حول سارة برنار مثلا ألف كتاب المسرح فى فرنسا مسرحيات عديدة تعتبر أدبا خاصا بها .

ولضمان العدل بين المتبارين من المؤلفين المسرحيين كان لابد أن يقوم الممثل الأول بتمثيل مسرحية واحدة على الأقل من مسرحيات الشاعر المتبارى . ولعل هذه الظاهرة تفسر لنا شيئا عن التشابه فى أبطال بعض هذه المسرحيات . وكان كل شاعر يتقدم بثلاث تمثيليات جدية وواحدة هزلية ، وكثيرا ما يلجأ إلى أن يجعل البطل فى المآسى الثلاث واحدا حتى يحمّل الممثل الآخر الذى ، يقوم بتمثيل ما لم يقم به الممثل الأول ، تبعة فشل المسرحية إذا ما فشلت بسببه .

وهذا وحده ليس دليلا على عدالة هذه المباريات ويقظة المهتمين بأمرها فحسب ، ولكنه من الناحية الفنية تقدير ، هام على بساطته ، لمهمة الممثل وأثره فى نجاح المسرحية أو فشلها .

وتقدمت المسرحية وانفصل فيها الممثلون عن الموسيقيين ، وقد كانا مختلطين كل الاختلاط أول الأمر ، ذلك أن المسرحية نشأت رقصا حول تمثال ديانوسيس ثم أخذ الرقص يتطوّر على أنغام الموسيقى إلى شىء

من تمثيل حياة الآلهة . كأن تمثل رحلته على الأرض وما دار بينه وبين الناس أو بينه وبين الآلهة . وقليلا قليلا ظهرت الجوقة تغنى وتقصّ مع الموسيقى كلاما وإذا الممثل يتكلم والجوقة تقص . وأخيرا انفصل التمثيل عن الموسيقى . وإن ظلّ غناء الجوقة على تطوّره هو أيضا يربط بينهما رباطا ما . ثم أخذ حديث الممثل يكوّن أهمّ جزء فيها بعد هذا التقدم . فاذا المؤلف المسرحى يعتمد على الشعر أو الفن القولى للتعبير عن كل ما كان الرقص والموسيقى ثم غناء الجوقة يعبر عنه . فوضحت من أجل ذلك الخوالج النفسية . وأفصح الإله البطل عما يحسّ وعما يفكر فيه . وأخذ فن الشعر يقوى وأخذ الجدال حوله يشتدّ ، وكل ذلك كان يذكى التنافس بين الشعراء على رضا الجمهور . فلم يكن من السهل أن يجادل الجمهور فى جمال الرقص أو روعة الغناء أو حتى فيما يقوله المغنون . ولكن كان من السهل أن يناقش فى الشعر وأن يحكم على بيت منه بالجودة أو الرداءة فيجد لذلك سببا معقولا أو غير معقول .

وكانت أثينا أحكم من أن تترك الأمر كله لشعبها . فجعلت هذا المجلس الذى كان يتعرف على هذه المسرحيات قبل إخراجها . ويعدل فيها ولكنه حتى بعد هذا كان يتأثر كثيرا برأى الجمهور . وكثيرا ما كان يعبر الجمهور عن رأيه بأعنف الوسائل استحسانا أو استهجانا .

فى هذا السفح السحيق فى القدم كان شعب بأسره تقريبا يجلس الساعات المتتالية يتجاوب إحساسه وإحساس فنانيه من شعراء وراقصين ومغنين وممثلين . وأصبح الشعر المسرحى بفضل هذا المسرح العتيق الفن

الأول فيما يحبّ الشعب من فنون ، والفن الأول الذى يؤثر فى تفكيرهم وسلوكهم ويفرغون فيه شحنات من حماسهم ونشاطهم . وأخذت العناية به لهذا تتجاوز حدود العصر الذى ازدهرت فيه المسرحية ، فاذا المتعلمون منهم يعنون بالشعر كله قديمه وحديثه ، فأخذوا فى بعث شعر هومير بالذات . المعلم الأول لهذا الشعب الذى خلّد تاريخهم القديم ، فاذا تدوين هذا الشعر يثير المشاكل حول نصوصه . التى أرادوها أن تتمشى مع دينهم ودنياهم كما كانت متمشية مع دين أسلافهم ودنياهم . وإذا هذا التأويل الرمزى والنقاش حول اللفظ أحيانا يستنفذ من الناس وقتا ونشاطا جار على سائر ما كان يجب أن تحظى به العلوم الأخرى أو المعارف الأخرى من وقت ونشاط .

حقا . لقد حظيت الخطابة بعناية المعلمين والشبان الطامحين فى الحكم ، ولكن الخطابة لم تصل إلى أن تكون فنا جميلا خالصا ولا إلى أن تنفصل انفصالا تاما عن المنطق . فينتقل دورها من الإقناع إلى الإمتاع أو تحريك المشاعر إلا بعد قرون من دراسة الأسلوب وتقدم المدنيات . وكان ذلك فى روما على يد الكاتب اليونانى المجهول . أو المشكوك فى أمره . لونجينوس فى القرن الأول الميلادى [1] .

قلنا إن الشعب اليونانى كان يأتى المسرح فى سفح الأكروبول خاشعا . ولكن هذا الخشوع بالذات يحتاج منا إلى وقفة .

---

(١) **Longinus** صاحب رسالة روعة الأسلوب . والشك حول اسمه مفصل فى مقدمة الترجمة الإنجليزية لهذه الرسالة .

— ٥ —

لقد عاش اليونان قرونا طويلة يؤمنون أن هذا الذى يرون حول تمثال إلههم حقيقة بل حقيقة علوية مقدسة . فلما نما تفكير خاصتهم وأخذ هذا الاعتقاد يضعف فى نفوس فلاسفتهم السفسطائيين خاصة وجاء سقراط يدعو الشباب إلى التفكير والتحرّى والبحث ، أى إلى عرض مايعتقدون فيه على بساط البحث من جديد، مسّ الشعب والشعراء منه خاصة مسحة من هذا التقدم العقلى ، فاذا هم يسائلون أنفسهم هل حدث فعلا هذا الذى يرونه . لقد حاكم الأثينيون سقراط على تعاليمه وقتلوه من أجلها . ولكنّ أثينا كلها كانت قد وصلت فى أيامه إلى أن تكون ممتلئة شكا . وأثر السفسطائيين فى ذيوع هذا الشك وانتشاره مدروس فى كتب الفلسفة معروف فى كتب التاريخ . وأثّر السفسطائيون أثرهم فى الأدب فلقد وكل إليهم حينا أمر تنشئة الشباب وإعداده عن طريق الخطابة خاصة للحياة العامة . ولم تكن الحياة العامة إذ ذاك مفتحة الأبواب أمام أحد قدر ما كانت مفتحة أمام من يتقن فن الخطابة . ولم يضعف سلطان السفسطائيين ولم تمت تعاليم سقراط بميتته الأليمة . وآمن أفلاطون بمبادئ أستاذه ، وأخذ فى الجمهورية يهاجم مذهب السفسطائيين ويمجد أستاذه بأن جعل الحكمة كلها على لسانه . ولم يهاجم أفلاطون الخطابة وإنما هاجم الشعر . ولم ينف الخطابة من مدينته المثالية وإنما نفى الشعر . ذلك أن الخطابة فى عصره كانت تهدف إلى الإقناع قبل أن تهدف إلى الإمتاع ، لذلك كان أثرها فى السياسة قويا . ولكن أثرها

فى السلوك ضعيف . ولذلك أيضا قرنت بالمنطق أكثر مما قرنت بالفن .

ولم يكن إيمان أثينا بحقيقة ما يمثل على المسرح . سواء أكان موافقا للإيمان الدينى أو غير موافق له . إيمان السذج من الشعب . وإنما كان هذا إيمان شعرائهم الذين يؤلفون لهم . فهذا تيموكليس يقول على لسان أحد الأبطال فى مسرحية « النساء فى عيد باكوس » ما معناه إن فائدة المسرحية هى التخفيف من آلام الإنسانية . فالفقير يرضى بفقره إذا رأى من هو أفقر منه على المسرح . والأعمى والأعرج يتعزّيان عما أصابهما برؤية أمثالهما على المسرح يعذّبون أكثر منهما . وكذلك من فقد ولدا يرى على المسرح من يفقد أولادا . وهكذا تهون على المرء آلام نفسه .

وبصرف النظر عما فى هذا النصّ من قيمة فى رسم مهمة الأدب كما يراها النقد اليونانى القديم . فان هذا النصّ . ومثله كثير : يدل على مقدار ما كان يعتقد الشعراء أنفسهم فى قدرة ما يمثل على المسرح على الإقناع بأنه واقع .

أما وقد بدأ الشعراء أنفسهم يتشككون فى هذا التاريخ الطويل لحياة الآلهة ، وقد كان مادتهم الأساسية فى الوحى فى المسرحيات الجدية . فهذا شكهم يظهر واضحا فى مؤلفاتهم . ويتزعم هذه الحركة الجديدة شاعر شاب قوى الشاعرية هو يوريپيديس ، فجدد فى المسرح تجديدا خطيرا هو صدى لهذه الحياة الفكرية الجديدة .

وقام الشعراء والنقاد وهبوّا لمحاربة هذا التيار . هذا أرستوفان شاعر الهزلية الأول يؤلف أكثر من عشرين مسرحية فى مهاجمة

يوربيديس بالذات . فلقد كان النجاح الذى لاقاه عند الجمهور مثار الحسد ومدعاة للمحاربة . وإن يكن أفلاطون قد هاجم الشعر كله من أجل ما أثر به هذا الشاعر ومن تبعوه، ممن هم أقل شاعرية منه. لما نشر هذا المسرح الحديث مسرح يوريپيديس ومدرسته من الشك والقلق. فان الشعراء حددوا الهدف فى هجومهم ولم يهاجموا إلا الشاعر وحده الذى انحرف بالمسرحية هذا الانحراف الجديد . ولم يستطيعوا أن ينقصوا من قيمة تراث يونانى خالد فى الشعر . بل من تراث جديد ساهم فيه هذا الشاعر بالذات . إنهم لم يستطيعوا أن يجحدوا فهم من أجل جماعة أسفت على المسرح وابتذلت .

ولكن أفلاطون يرى حقيقة أخرى تحلق فوق حال الأثينيين الفكرية. ذلك أنه يستطيع أن يرى الأمور من عل . فرأى أن العهد قد طال بقيادة الشعراء لزمام الفكر فى الشعب اليونانى . وأن العقل اليونانى تطوّر بحيث إنه لم يعد من الممكن أن يتلقى الحكمة أو المعرفة من أفواه هؤلاء الشعراء وقد وصلوا فى آخر أمرهم إلى ما وصلوا إليه . إن الإنسان ليتطوّر فى مراحل التقدم العقلى ولقد وصل الشعب الأثينى فى مراحل تقدم العقل وتطوّره إلى مرتبة أعلى . يزرى بمقامها أن يكون الشعراء هم موجهوها والمؤثرون فيها .

وشاعت حول يوريپيديس عاصفة من حقد الشعراء ومن تفكيرهم السليم قليلا وغير السليم كثيرا . بل شاعت حوله أيضا طائفة من أفكار الفلاسفة وآراء المصلحين وأحكام القائمين بالأمر . ولكن وسط كل

هذا ، بل فوق كل هذا ، كانت عاصفة أخرى أشد وأقوى ، تكاد تجرف كل شيء فى تيارها . عاصفة من إعجاب الجمهور وحبه له . ورمز أرستوفان إلى هذه العاصفة من الإعجاب فى بعض مسرحياته بأن الجمهور حاول لأول مرة، وقد مات شاعره المحبوب شابا، أن يسترده من عالم الفناء فتقدم بطلبه هذا إلى الآلهة .

إن الآلهة فى مسرحيات يوريپيديس تنزل من عليائها، كما يقول أفلاطون، فيصبحون آدميين عاديين . ينتابهم ما ينتاب ابن آدم من نوازع شريرة وينزل بهم ما ينزل بالبشر من نائبات . فيولولون ويضحك الناس من ضعفهم . ولكن المسرح يحيا بالرغم من كل هذا حياة جديدة هى أقرب إلى إقناع الجمهور بأن ما يرونه هو الواقع وإن يكن واقعا جديدا . ولما عيب على الشاعر ما أدخل على فن المسرح من جديد ، كأن أدخل العنصر النسائى فى شخصياته، وغير ذلك من المظاهر السطحية فى واقعية هذا الشاعر الجديدة ، كان رده أبدا إننى أصوّر الواقع .

وكان كل هذا إيذانا بالتفكير فى الفن الشعرى عامة على ضوء جديد . ما هو هذا الواقع وهل من واجب الشعراء أو مهمتهم أن يمثلوه كما هو ؟ والأهم من كل هذا كيف يصوّر الشعراء هذا الواقع وهل فى قدرتهم أن يعرفوا الحقيقة التى تستطيع هى وحدها أن ترفع من شأن هذا الشعب المتدهور المنحل .

ولا ننسى حقيقة صغيرة ولكنها هامة فى هذا الباب . فالمسرحية كما نعرف هى أكثر أنواع الأدب ، بل أكثر أنواع الفن عامة إيحاء بهذا التفكير بالذات . هى قصة نراها تحدث أمامنا كما تحدث أحداث

الحياة بالفعل ، ومهمة مؤلفها الأولى . لكى يهيئ الجوّ المناسب ليؤثر فينا بما قد تأثر به هو من إحساسات وأفكار وصور ، هى أن يقنعنا بأن هذا الذى نراه يحدث أمامنا بالفعل ولا شك فى حقيقته .

وما الموسيقى وحدها فى عهد اليونان وما الموسيقى والمناظر التى سارت أشواطا بعيدة فى التقدم والرقى اليوم إلا مساعدات لنقل الجمهور فى المسرح من حياته الواقعية إلى عالم آخر يراد له فيه أن يقتنع بواقعيته . فالممثلون وهم يتحركون على المسرح ويتحدثون يريدون بكل وسيلة ألا نلتفت إلا إليهم ، وألا نشوّش تفكيرنا أو حسنا بشىء آخر مما حولنا . إنهم يريدون أن نخلص لهذا الجوّ الخاص الذى حدثت فيه المسرحية . وتناوبت على الفن المسرحى دراسات وضعت فيها بعض الشروط كشرط الوحدات الثلاث المعروف وحدة الزمان والمكان والموضوع . كلها ترمى فى جوهرها إلى أن تقوى هذه القدرة على الإقناع بأن ما نراه قد حدث . فهو لكى يحدث على المسرح لابد من أن يحدث فى يوم واحد فى مكان واحد حول حادثة معينة . كما تحدث الأحداث فى الحياة . وتناوبت على فن الإخراج المسرحى ابتكارات ، كمرور الممثلين بين الجمهور ، كلها تهدف إلى إنماء قوة الواقعية وتوسيع سلطانها وقدرتها على الإقناع .

وكان المسرح الأثينى بحكم تكوينه وصورته وبالموسيقى التى كانت تقوم بالكثير من تهيئة النفوس للتصديق . بل بحكم الجمهور نفسه وما يؤمن به وما يفكر فيه . أقوى مسارح التاريخ فى نظرنا قدرة على إقناع جمهوره بما يراه ، وأكثر مسارح التاريخ أيضا فى التوفيق إلى الوصول إلى هذه الغاية .

— ٦ —

وكان كل هذا كافيا دون ريب أن يحدد الموضوع فى ذهن أفلاطون. وأن يمهد إلى كل ما وصلنا عنه من تفكير قوىّ عميق حول ماهية الشعر ومهمته . ولم يكن ينقصه الحماس الذى يلهب هذا التفكير ويضيء له الحقائق أحيانا . فلقد آمن فى حرارة بضرورة إصلاح أمر هذا الشعب الشاك المعجب بالشر المتأثر بما فيه من واقعية جديدة وشك خطير . ولكن أفلاطون لم يدفع إلى التفكير فى أمر الشعر لمجرد هذا التحول فى المسرح من المثالية إلى الواقعية . ذلك أن المسرح فى أيام أفلاطون شهد تطوّرا أخطر . فلقد بدأ فى أيامه يحسّ دبيب الفناء إثر أوج مجيد لم يطل عمره . لقد بدأت المأساة تذوى كما ذوى من قبلها فن الملاحم وفن الشعر الغنائى . وخلفت المأساة الجديدة على المسرح أختها الهزلية التى كانت تسير جنبا إلى جنب معها . ثم انفردت هى وحدها بهذا المسرح العتيد.

وازدهرت الهزلية أيام أرستوفان ازدهارا أغرى صغار الشعراء بالهجوم عليها يحاولون فنها مقتنعين أن إضحاك الجمهور سهل ميسور . وسرعان ما عكست المسرحية الهزلية انحدار أثينا السياسى والخلقى ، فساهمت فى تدفق هذا الانحدار نحو منتهاه . ويخلف أرستوفان شعراء من الدرجة الثانية بل الثالثة ، لا يريدون من مسرحياتهم أكثر من مخاطبة الغرائز وإثارة أحط ما فى الجمهور من إحساسات وأسخفها فى الوقت نفسه . وإذا فترة وجيزة تختلط فيها الصور المسرحية ، بشعها بجميلها . سرعان ما تنجلى عن تغلب البشع التافه وانفراده باستحسان الناس وتحمسهم له . ويذهب الناس إلى المسرح العتيق لا ليؤمنوا ولا ليشكوا

كما كانوا فى شباب أفلاطون ، ولكن ليضحكوا ليس إلا . لقد ساء كل شىء حولهم ولم يعد أمامهم متنفس إلا فى الضحك . بل فى الإغراق فى الضحك .

ودارت أحداث المسرح تافهة عنيفة الحركات تثير ضحكا متباينا أتاح لأرسطو أن يرى من خلله الفرق بين ما يضحك السيد وما يضحك العبد وبين ما يضحك الرجل وما يضحك الطفل . بل ضحكا جعله يشترط فى المسرحية الهزلية ألا يثير بطلها الضحك الممزوج بالشماتة فيه . وإنما يجب على المؤلف المسرحى الذى يريد أن يرسم شخصية ناجحة هزلية أن يجعلها محبوبة تضحك الناس منها دون أن يكرهوها . ولكن الشعراء ظلوا حتى بعد أرسطو لاينصتون إلى أقوال النقاد حتى ولو كانوا فلاسفة . ذلك أن شمس المسرح فى هذه البقعة الخالدة كانت قد آذنت بمغيب ، لقد أرادها الله بعد ليل بهيم طويل أن تشرق مرّة أخرى ولكن تحت سماء غير هذه السماء .

وحلّق أفلاطون كما يحلّق أبدا ورأى خاتمة حياة المسرح من خلل أولى مظاهر الفناء فيه . وأثاره منظر الممثلين بحركاتهم المبتذلة ونكاتهم السخيفة . وأحنقه إعجاب الجمهور بكل هذا وتحمسه له وتأثره السيئ به ، فهبّ مهاجما هذا اللون من النشاط الإنسانى ونفاه من المدينة المثالية التى يريد لسكانها حياة فاضلة أساسها التفكير السليم ودستور سلوكها ما تصل إليه من نتائج المعرفة .

ولولا ما فى الفيلسوف العظيم من قدرة على كشف الحقيقة واستعداد للاعتراف بها لما سمح لأنواع من الفن الشعرى أن تدخل مدينته أصلا من أجل هذا اللون من ألوانه ؛ ولكنه سمح بذلك مشروطا بشروط . أهمها قرار مجلس رقابى من صفوة الممتازين ؛ لاتصفيق جمهور من جهلة الشعب .

الفصل الثالث

— ١ —

كثيرا ما يحكم النقاد على أقوال أفلاطون فى الشعر بما قد كشف عنه البحث فى النقد الحديث، فيخطئون الفيلسوف أو يصوبونه. وهذا خطأ من أكثر الأخطاء إحتمالا للوقوع فيه لأنه ليس من السهل أن نتجرّد من كل ما نعرف لنحكم على شىء حكما مجرّدا. ونحن لانريد أن نعرف إذا كان أفلاطون قد أخطأ أو قد أصاب. أو تذبذب أو تردد، بقدر مانريد أن نعرف رأيه فى وضوح لنرى ما فتّح هذا الرأى من آفاق فى النقد الحديث ومقدار ما أنار من سبيل للناقدين على مدى العصور.

وكثيرا ما يحكم النقاد على أقوال أفلاطون فى الشعر بما قد كتبه فى كتاب واحد بل جزء من كتاب الجمهورية بالذات. ناسين أن رأى الفيلسوف فى موضوع، وخاصة فى هذه العصور القديمة، لايمكن أن يتضح من كتاب واحد بله جزء من كتاب. وهذا خطأ أخذ كتاب النقد يتحرّرون منه فى كتاباتهم، ولكن السبيل إلى ذلك ما زالت طويلة لأننا قد نعثر على رأى للفيلسوف فى الشعر أو الوحى أو الحقيقة الشعرية حيث لم نكن لنظن أبدا أننا سنعثر عليه. وإذا هذا الرأى وحده يجلى لنا كثيرا مما كان قد غمض علينا. لذلك نعرض رأيه مسلمين بأن القول فى هذا عرضة لبعض التعديل. ولكننا لانسلم أبدا بأن قولا آخر من

أقوال الفيلسوف فى أىّ كتاب من كتبه يمكن أن يغير ما اتضح من رأيه تغييراً تاما أو يناقضه ، إذا فهمنا رأيه على حقيقته . لأننا نؤمن بأن تفكير الفيلسوف كل منسجم متجانس .

ينقسم هجوم أفلاطون على الشعر إلى قسمين واضحين أحدهما أوجد الآخر ، ولكن هذا الآخر هو الذى برز فيه تفكير أفلاطون الفلسفى . لقد أراد أن يحدد من مهمة الشعر تحديدا واضحا وأن يحكم على الشعر حكما قاسيا فأراد لحكمه سندا من التفكير المستقيم . فأخذ فى درس طبيعة الشعر . ولما كان تصوّر طبيعة الشعر أليق بأن نبدأ الكلام فيها من الكلام فى مهمته . لذلك رأينا أن نعكس ترتيب كلام أفلاطون الذى تناول الشعر فى الجمهورية بالذات . فلقد كان تحمس أفلاطون من جهة وطبيعة موضوع الجمهورية من جهة أخرى هما اللذان أوجدا هذا الترتيب . والواقع أن كلامه فى طبيعة الشعر ممزوج بكلامه عن مهمته . وسنفرد للكلام عن مهمة الشعر كما أسلفنا جزءا من هذا الكتاب سيأتى .

رسم أفلاطون فى الجمهورية مدينة مثالية بسكانها وما يجب لهم من إعداد وما يجب عليهم من سلوك . وكان حلم المدينة المثالية شبحا جاثما فى تلك البقعة من الأرض فى هذا الزمان . حام حول أذهان الفلاسفة وخيال الشعراء وربض زمانا طويلا يذكى فى نفوسهم المحلقة أضواء جديدة أبدا من الأمل والشوق .

وأوحت المدينة المثالية جدًّا وهزلا كلاهما حانق ممرور ، ففى

مسرحيتى أرستوفان « العصافير » و « مجمع النساء » نجد الهزل والسخرية المريرة . وفى جمهورية أفلاطون نجد العبوس المشفق والألم لحال العصر يختلط بالأمل والتطلع .

لقد تفككت المدن حول أثينا ولم يعد أمل فى الإمبراطورية القديمة كاملة . وتضاءل الأمل وانكمش حتى انحصر فى أمل إحياء هذه الأشلاء مدينة مدينة . فرسم أفلاطون فى كتاب « القوانين » القانون الذى يمكن أن تحكم به المدينة المشتهاة ، ورسم فى الجمهورية الحياة الاجتماعية والسياسية التى يجب أن تشاد عليها صروح هذه المدينة المرجوّة .

وكان أن تعرّض للدور الذى يجب أن يقوم به الشعر فى بناء هذه المدينة المثالية . دور يمسّ نشاط الإنسان لا من حيث الإنتاج والعمل ولكن من حيث الأفعال والسلوك . فاليونان منذ زمان سقراط . بل أغلب الظن أنهم قبل زمانه . كانوا يقسمون نشاط الإنسان إلى نوعين : نوع يترك من بعده أثرا خارجيا من بعد القيام به وأطلقوا عليه لفظة تعبر عن الإنتاج . ونوع لا يترك أثرا . وهذا أطلقوا عليه لفظة تعبر عن الفعل المجرّد . أما فى النوع الأول فالأثر هو الهام فيه لأنه هو الغاية ، والحكم عليه لا يكون إلا حكما على الأثر نفسه لا على النشاط الذى عمل فى إنتاجه . وأما الثانى فهو فى حد نفسه الغاية ، والحكم يكون عليه هو بالخير أو بالشرّ .

وأفلاطون يريد من سكان المدينة المثالية ومن حماتها على السواء أن يفعلوا الخير فلا بد من أن يعرفوه . يقول على لسان سقراط فى الكتاب

العاشر من الجمهورية إن العلم أو المعرفة هى وحدها التى تجعل الإنسان يفعل وينتج كما يجب . إن صانع الحذاء لايتصدى لعمله إلا إذا كان عارفا بالصنعة حاذقا لها ، فكيف يتصدى لإقامة العدل أو فعل الحقّ من لايعرف عنهما شيئا .

ويقول فى أول الجمهورية إن هدف الأفعال يجب أن يكون فعل الخير . وهدف المعارف معرفة الحقّ . ثم يتدرّج فى الجمهورية إلى الكلام عن الفلاسفة الذين جعلوا هدفهم معرفة الخير والحقّ والعدل . وكيف يصبح مفروضا عليهم هم أن يقودوا الأمم وأن يحكموها . وهم بذلك يضحون للصالح العام . متحملين الحكم أعباء ثقيلة فلا يكونون كحكام اليوم يتنافسون على المنافع . إن الحكم تكليف بالنسبة للفلاسفة . لأن حكمهم أسمى أنواع الحكم . أما الأنواع الأخرى فكلها سيئة . ويتحدث عنها حتى يصل إلى وصف أردئها وهو حكم الطغاة . وهو فى خلال هذا يرسم السبيل إلى إعداد الناشئين وتعليمهم ليكونوا مواطنين صالحين . والسبيل إلى تثقيف الحكام ليكونوا حكاما عادلين .

وفى الكتاب الأخير ، حيث يتحدث عن دور الشعر فى كل هذا . يسائل تلاميذه ماذا يمكن أن يقدم الشعر فى ميدان معرفة الحقيقة ، ليتبين ماهى قدرته على تعليمها والكشف عنها لمن جعلوها هدفهم فى الحياة وهم سكان المدينة المثالية .

— ٢ —

فى هذا الضوء ومن هذه الزاوية نظر أفلاطون إلى فكرة الشعر أو الفن عامة ، فخرج من ذلك بأن الشعر كسائر الفنون الجميلة صورة من صور التقليد أو المحاكاة ، وهو لذلك لايؤدى شيئا فى باب المعرفة . وما دام الأصل الذى يحاكيه قائما فهوا أولى منه بعناية الناس واهتمامهم ونشاطهم . وهو لايؤدى هذا الأصل تاما وإنما يحكيه حكاية ناقصة ويقلده تقليدا مبتورا . فهو لذلك يخدع ويضرّ لأنه يصرف الناس عن السعى وراء الحقيقة ، إذ يخيل إليهم أنهم وصلوا إلى المعرفة دون أن يكونوا قد وصلوا إلا إلى مشوّه صورة من صورها .

وهو يتكلم عن التقليد أو المحاكاة فى مواطن كثيرة من كتابى القوانين والجمهورية ، ويتخذ فكرة المحاكاة أول الأمر أساسا للتفرقة بين أنواع الشعر التى كانت معروفة فى عصره محملا لفظ المحاكاة هنا معنى التمثيل فى تعبيرنا الحديث .

يقسم أفلاطون الشعر إلى أقسام ثلاثة : قسم يقصّ قصا ، وهو الشعر القصصى فى الملاحم القديمة ، وقسم يقصّ ويمثل ، وهذا نوع بين المسرحية والملاحم كان خطوة من خطوات التطوّر نحو المسرحية الصحيحة ، وقسم أخير يمثل ليس إلا ، وهو المسرحية الحديثة من مأساة وهزلية .

ومن الواضح ، منذ هذه الخطوة الأولى فى تناول موضوع تقليد الفن للطبيعة أو محاكاته لها ، أن أفلاطون يورد لنا الفكرة الأساسية القديمة التى ربط اليونان بها بين التقليد ، بمعنى النقل الأمين ، والفن . ولم يكن

الفكر إلى زمان أفلاطون قد تطوّر بعد بما يسمح بأن يفرّق بين النقل الأمين أو المحاكاة الدقيقة وبين التقليد الفنى. وكان على أفلاطون بالذات أن يقرع باب هذا التفكير لأول مرة ، وأن يفتح الباب قليلا ليظهر لنا بصيص النور الذى تدفق فيما بعد فأغنى التفكير فى الفن غنى عظيما . كان على أفلاطون أن يقول إن هذه المحاكاة ناقصة . ونحن ، وإن كان يؤذينا هجوم أفلاطون على الشعر ، لانستطيع إلا أن نحمد الله على تحمس الفيلسوف لهذا الهجوم ، فحرارة هذا التحمس وحدها هى التى جعلته يرى الفرق بين الصورة فى الطبيعة والصورة فى الفن ، بل أن يرى الفرق بين الصورة فى الطبيعة وبين الصورة الأصلية فى عالم المثل .

ويتحدث أفلاطون عن التمثيل كما نسميه ،ويتحمس للهجوم عليه ويبين آثاره السيئة . فهو يشوّش شخصية الممثل ويشتتها . ذلك أن الممثل بسببه لايلتزم فى حياته شخصية واحدة، لها وحدة متسقة منسجمة من العقل والمزايا . وهو إذا اعتاد تمثيل الشر استهان بالشر فى حياته ومال نحوه . بل إن أثر التمثيل فى المؤلف أيضا ضارّ. وضرره فى متذوّق الفن يفوق الضررين جميعا . وكل هذه الآثار السيئة تتلخص فى أن خطاب الشاعر لسامعيه عن طريق الغير جبن من الناحية الخلقية ، وتعقيد للفكرة وتشتيت للتفكير فيها من الناحية العقلية . وإذا رائد المسرح يحمّل الممثل ما لاشأن له فيه ويتشتت تفكيره ويتوزّع انتباهه [1] .

وأكبر الظن أن حداثة العهد بتعدد الشخصيات على المسرح ، على نحو مانعرف اليوم ، هى السبب فى تفكير أفلاطون على هذا النحو ؛

(١) الفقرة ٣٩٥ الجمهورية .

فسوفوكليس فيما يقال كان أول من أدخل على الفن المسرحى الشخصية الثالثة ، فخرج التمثيل من مرحلة المحاورة التى ألفها اليونان إلى طور القصة الممثلة . وسوفوكليس كان معاصرا لأفلاطون[1] إلى حد ما . لقد أحس أفلاطون عدم استقرار جو التفكير فى أثناء شهوده المسرحية لأنه فيلسوف يريد أن يفكر فى كل ما يسمع ، بينما فتن الجمهور الساذج ، الذى لا يجد الحوافز إلى التفكير سهلة ، بهذا الجو والتذ بطرافته وجدته والتنقل السريع من سماع شخص إلى سماع آخر .

— ٣ —

ولكن . وهذا هو الأهم . ماذا يفعل الشعر فى صدد الحقيقة ؟ إنه يعكس صورا من المحسوسات والحركة التى تزخر بها الحياة . إن الشاعر ليمسك بمرآة يريد أن يعكس عليها حقيقة الكون من حوله فلا يعكس إلا صورا بل ظاهر الصور وسطحيتها لا حقيقتها [2] .

بل إن هذه الصور نفسها التى يتصدى الفن لعكس صورتها ليست هى بدورها من الحقيقة فى شىء . يقول أفلاطون على لسان سقراط فى الجمهورية لجلوكون : إنك إذا رأيت صورا متعددة للشىء الواحد ألست تستطيع أن ترى أنها على اختلافها تتلاقى عند نقط بعينها لأنها تمثل شيئا واحدا . إن هذه النقط التى تلتقى عندها كل الصور لهى بدوره الفكرة المجردة أو الصورة الأصلية لهذا الشىء الذى ترى صورته فى الحياة . هذه هى حقيقة الشىء . وهذه الحقيقة . كما نعرف من

(١) ولد أفلاطون عام ٤٢٨ ق . م . ومات سوفوكليس عام ٤٠٦ ق . م .

(٢) الجمهورية فقرة ٥٩٦ .

رأى أفلاطون فى نظرية المثل ، لايمكن أن تتحقق على الأرض . لأن الله وحده هو القادر على تحقيقها . بل إن الله نفسه لايمكن أن يصوّر هذه الحقيقة صورتين مختلفتين ، لأن ذلك يستدعى أن يكون هناك خالق أقدر هو الذى يستطيع أن يرسم ما أجمعت عليه الصورتان . ذلك أن ما أجمعت عليه هو وحده الحقيقة المجرّدة . وحاشا أن نقول بذلك كما يقرّر أفلاطون نفسه.

ويوضح أفلاطون تلك النظرية على نحو معين فى هذا الكتاب العاشر من الجمهورية تمهيدا لتبيان فكرة المحاكاة أو التقليد الفنى عنده . فيقول إن الصانع يتصدى لصنع سرير مثلا فيصنع هذا السرير الذى له وجود ملموس فى عالم المحسوسات . ولكن هذا السرير ليس حقيقة ، إن حقيقة السرير لايستطيع أن يوجدها إلا الله ، فهذا السرير الملموس ماهو إلا صورة من صور حقيقة السرير الذى ، وهنا لايتردّد أفلاطون فى أن يقول ، هو كائن فى عقل الله . بل إن كل صور السرير على الأرض ماهى إلا صور ناقصة من الحقيقة التى هى عند الله . وأفلاطون كما نعرف يرى العالم كله صورة ممسوخة للعالم الأمثل هناك فى أعلى عليين .

يأتى الرسام فماذا يصنع ؟ إنه يرسم لنا صورة لهذا السرير الذى صنعه الصانع . وهو يرسمه بالطبع من زاوية معينة وفى ضوء معين . ويسأل سقراط مرة أخرى جلوكون . ألسنا نرى هذا الشىء نفسه بصور مختلفة لاختلاف زاوية النظر إليه واختلاف الظلال أو الضوء المسلط عليه ؟ والواقع أنه ليس مختلفا ولكنه يبدو لنا كذلك . فالرسام إذن يرسم ما يبدو له من الصورة ، يرسم الصورة الناقصة التى يراها لاحقيقة هذا المحسوس .

ولعله من أطرف ما لاحظ النقاد المحدثون على تصوير الفنّ للواقع فى هذه النقطة بالذات من أنه ليس هو تصوير النقل الدقيق، ما يقوله الناقد المعاصر سكوت جيمس فى كتابه صنع الأدب فى المقدمة [1] من أن صورة سيد الكلب لاتعنى للكلب شيئا . إنها قطعة من قماش أو ورق لاتحرّك فيه عصبا ، بينما صورة السيد هذه للإنسان تصوّر السيد بالفعل . بل ما هو أزيد منه . ولعل الناقد نسى فى سبيل توضيحه القيم لهذا الفرق بين الصورة الملموسة والفن أن الكلب يعرف سيده بحاسة الشم أكثر مما يعرفه بحاسة النظر .

يقول أفلاطون : إن الرسام يرسم السرير وهو لايعرف كيف يصنع هذا السرير . إنه يرسمه مثلما يتراءى له وفى أية صورة من صوره . وبذلك تكون الحقيقة المثلى كما يسميها أفلاطون قد مسخت مرّتين . أو قد بعدت عن جوهرها مرحلتين . مرحلة يوم تصدّى لها الصانع ليخرجها ، فأخرج صورة مشوّهة منها . لأن حقيقتها لايمكن أن يصورها إلا الله الذى خلق الكون كله . ومرحلة يوم أتاها الرسام ليصنع منها شيئا لايستطيع هو أن يفهم سرّ صناعته فرسم لها صورة مشوّهة هى صورة سرير الصانع المشوّه .

والشعر كالرسم [2] يستعمل الشاعر فيه الألفاظ والجمل كما يستعمل الرسام الألوان والأبعاد . ليقول لنا هذه هى الصورة التى ترون فى الحياة . وكما

---

(١) ص ١٩ وما بعدها . The Making of Literature Scott James

(٢) فقرة ٥٩٥ من الكتاب العاشر من الجمهورية :

يخدعنا [١] الرسام بصنعته فيهيئ إلينا بصورته أبعادا ليست حقيقية ، كأن نرى الأغوار والتجاويف والبعد والامتداد في صورته وهي في الواقع ليست شيئا من هذا . أي كما يستعمل الرسام وسائل خداع النظر ليجعل المنظر يبدو لنا كما يبدو في الطبيعة . فكذلك الشاعر يخدعنا بأسلوبه . فاذا نحن جرّدنا صورة الرسام من الألوان وشعر الشاعر من الموسيقى فماذا يبقى ؟ إن الذي يبقى يشبهه أفلاطون بوجه شاب لاجمال فيه من الأصل . وقد زاد على ذلك أنه ذوى وفقد رونق الشباب ورواء الحياة .

والمحاكاة تكون بالعين وبالسمع أيضا أي بالأصوات . والمحاكاة في الشعر ترمى إلى تصوير الناس وهم يتحركون مجبرين أو مخيرين . ولكنها تصوّر ناحية بعينها ليس غير فهي بعيدة لذلك عن الحقيقة .

وقبل أن نرى هذا البعد عن الحقيقة كما يفسره أفلاطون نريد أن نؤكد قيمة هذه العبارة . فمنها ومن غيرها أيضا نرى في وضوح أن أرسطو لم يكن يكتب كتاب الشعر من مخيلته أو من تفكيره المتأمل ليس غير . إن موضوع المحاكاة عند أرسطو هو بعينه هذا الذي ينصّ عليه أفلاطون . الناس يعملون أو يتحركون . كل ما في الأمر أنه إن يكن من السهل على أرسطو أن يأخذ هذا عن أفلاطون . فالذي لاشك فيه أنه لم يكن من السهل عليه أن ينحرف بفكرة المحاكاة نحو الحقيقة انحرافا قويا بفضل تفكيره المستقل . بل بفضل تحريه ودرسه للشعر وتاريخه .

وليبين أفلاطون النقص في هذه الصورة المحكية يقول : إن هومير لايعرف شيئا البتة عن فن قيادة الجيوش ، ومع ذلك يتصدى لتصوير

(١) فقرة ٦٠٢ و ٦٠٥ من الكتاب العاشر من الجمهورية .

قادة يقودون جيوشا فى شعره . وهو لايعرف حقيقة الفضيلة ومع ذلك يتصدى لتعليم الناس الفضيلة . ولو أن هومير أو هزيود استطاع أن يقنع أهل زمانه بأنه يعرف الفضيلة فعلا ويستطيع أن يعرّفها للناس حقيقة أو نظن أن أهل زمانه كانوا يتركونه هو وصاحبه يجوبان الأرض هائمين بشعرهما لايعرفان لهما مستقرا . لو أن أهل زمانه آمنوا بأنه حكيم لحافظوا عليه وعلى هزيود كما يحافظون على الذهب الثمين ولاحتفظوا بهما فى وطنهم لايفرطون فيهما بحال [1] .

إن الشاعر يصوّر لك شخصية قد انتابتها النوائب فماذا يصوّر . إنه يصوّر استسلامها وضعفها . وهذا لايكون فى الواقع لأنك إذا انتابتك النوائب التى تنتاب الشخصية الشاعرية من سوء الحظ . لما بكيت ولا ولولت . إنك لتتجلد وتصمد وتقاوم . ولكن الشاعر لايصور لك ما لاتكونه فى الحياة فحسب . ولكنه يصور لك ما لايستحبّ لك أن تكون . ثم يتدرّج فى سهولة إلى تبيان سوء أثر هذا فى الخلق .

وشأن الشعراء فى رسم الصور كشأنهم فى تبيان الحقائق المعنوية . يقول الشاعر سيمونيدس « إن العدل هو أداء الدين » . وليس هذا حقا لأن التفكير الفلسفى لايقود إلى هذا [2] . وهكذا يسفّه أفلاطون الشعراء فى معرفتهم الحقائق . حقيقة الفضائل وحقيقة المعارف من باب أولى .

---

(١) آخر الفقرة ٦٠٠ من الجمهورية .

(٢) الفقرة ٣٣١ من الجمهورية .

— ٤ —

وقبل أن نرى مقارنته بين الشعر والفلسفة فى هذا الباب لابد من أن نكمل صورة المحاكاة عنده بأن نبين رأيه فى كيفية هذه المحاكاة ، كيف تتم وماذا يصنع الشاعر فعلا ليقلد الطبيعة أو الناس يتحركون .

لقد كان من المسلم به عند اليونان منذ القدم أن الشاعر لايقول إلا ما توحى به الآلهة . ففى أول الإلياذة ، أى من فجر الشعر اليونانى ، نجد هومير يقدم للقصيدة بابتهالات للآلهة أن تلهمه الحقيقة . ولسنا ندرى ما الحقيقة عند هومير . ولكن أليس عجيبا أن تكون الحقيقة هدف الفكر اليونانى منذ هذا الفجر السحيق فى القدم ؟ هدف الشعر ثم هدف الفلسفة . يتطلع اليونان إليها أبدا يريدون أن يعرفوا كنهها فيلهمهم هذا التطلع شعرا وفلسفة خالدين .

ويؤثر عن هزيود أنه قال : إن الآلهة تنفست فيه الشعر أيام أن كان ما يزال راعيا على جبل هلكون . وليست فكرة الآلهة وتعدّدها وإلهامها الفنانين مختلف فنونهم بالمجهولة . ولكن هذا التفكير من أفلاطون كان له وزنه فى عصره . ذلك أن أثرا من واقع ما آلت إليه بعض الفنون كفن الخطابة كان قد وصل إلى الشعراء ، وإذا شعر ونقد يؤيدان فكرة أن الشعر صناعة لفظية . فرأى أفلاطون ليس تكرارا لمعتقد قديم ولكنه عود صحيح إلى هذا القدم بعدأن تغير التسليم به .

ورأى أفلاطون فى الوحى صريح واضح . إن الشعراء معذورون فى كل ما قادوا إليه من فساد . ذلك أنهم يأتون مايأتون وهم فى حال

غير واعية . وهو لايقول بهذا مرّة وإنما مرّات ، يقوله فى الجمهورية وفى كتاب القوانين [1] وفى أيون [2] وفى فيدروس [3] وفى كل مجال قاد فيه التفكير إلى الكلام عن الوحى . وكل مرّة يزيد شيئا ليقوّى الفكرة دون أىّ تغيير فيها . الشاعر يقول ما ترغمه عليه الآلهة أو ماترغمه عليه حاله التى يكون فيها . وهو يمثل الشعراء أحيانا بالنافورة تقذف بما قد صُبَّ فيها من ماء دون حساب .

هو إذن ينكر العمد فى الفنّ ولكنه فى كتاب فيدروس [4] عندما يريد أن يفرّق بين الفنون الجميلة وفنون الصنعة المتقنة ، التى لاتدلّ إلا على مهارة الأصابع كما يقول ، يتخذ التأمل والتفكير ، أثناء الإنتاج أو أثناء تعلم الصنعة ، فهذا ليس واضحا فى النصّ ، أساسا للتفرقة بين الفن ومجرّد الحذق .

يقول فى هذا النصّ إن الوحى الشعرى أثر قادر على السموّ بالنفس سموّا لايتاح لها فى حالتها الواعية . أو فى حالتها التى تسيطر فيها على صاحبها سيطرة طبيعية . إن هناك نوعين من الجنون : الأول جنون العجز والمرض ، والثانى تحرّر سماوى أو إلهى مقدس من نير العادة والتقاليد . ويمثل لهذا النوع الثانى بالشعراء والأنبياء والعاشقين . يقول « إنه هو الجمال الذى يطلق الروح من إسارها لتتطلع إلى الحقيقة . ويختتم هذا التطلع فجأة بإدراك الحقيقة بكل روعتها وجمالها . . . إن الوحى الشعرى

---

(١) القوانين فقرة ٧١٩ .

(٢) ايون فقرة ٥٣٤ .

(٣) فيدروس فقرة ٢٤٥ .

(٤) فيدروس فقرة ٢٤٥ .

نوع من الإدراك الباطنى . هو صحوة للقوى الكامنة فى النفس الإنسانية تمكن صاحبها من رؤية الحق . . . . » . وأخيرا يفرّق بين الحذق والفن فيقول : إن الحذق يأتى فيه الإتقان لمجرّد المران ، والجودة فيه تأتى عفوا وبالصدفة . ولكن الفنان يجب أن يعرف الفن جيدا ليكون فنانا . كما يجب أن يعرف الإنسان الحياة جيدا ليحياها كما يجب .

وفى موطن آخر من نفس الكتاب[1] يقول عن الوحى الشعرى « إنه ليس نتيجة مؤثر من الخارج يأتى النفس فتضطرب له . إنه جنون إلهى يحرّر الشاعر من نير التقاليد . . . هو قوّة كامنة تنشط لرؤية المثل الأعلى فتمكن الشاعر من أن ينتقل من عالم المحسوسات إلى عالم الحقيقة » .

وفى الجمهورية [2] يقول : « والشعراء يعيشون فى عالم من المخادعات عن الحقيقة . يريدون باللعب على العواطف أن يجرّوا الناس جرّا إليه » .

وفى كتابه الأيون يقول : « إن الآلهة تلهم الناس بنفسها ... فكل الشعراء المجيدين شعراء الملاحم وشعراء الغناء على السواء يؤلفون شعرهم الجميل لا عن فن أو حذق . ولكن لأنه يوحى إليهم . ولأن روحا تتقمصهم » . ثم يمثلهم بالراقصين وقد تملكتهم نشوة الدين . ويصف الشاعر فيقول : إنه مخلوق خفيف محلق مقدس لا يخترع شيئا حتى يوحى إليه فتتعطل حواسه ويطير عنه عقله . فاذا لم يصل إلى هذه الحال فانه لا حول له ولا طول ولا يستطيع أن ينطق بالشعر .

---

(١) فيدروس فقرة ٢٥٦ .
(٢) فقره ٥٩٦

وحتى عند ما يعترف أفلاطون بأن الشعر عند ما يقرأ بعضه بالتأمل الواجب لقراءته تتكشف تلك القراءة المدققة عن بعض الحقائق، يقول إنه ليس الفضل فى ذلك فضل الشعراء، الذين يجب أن ينفوا من المدنية المثالية، وإنما الفضل فى ذلك للآلهة التى تقول ما تقول على لسانهم . إن الآلهة هى التى تقول الحقّ لاهم . أما الشعراء فعالمهم هو عالم الخداع عن الحقيقة .

من كل هذا يتبين لنا رأى أفلاطون فى كيفية هذه المحاكاة : كيف تتمّ . وفى رأيه فى الوحى ماهو . وكيف أنه عندما يفرق بين الفنون الجميلة أو الصناعة المتقنة لايفرّق بينهما كما كان ينتظر على أساس من هذا الوحى الإلهىّ وإنما على أساس التأمل والتفكير . وقد يعنى أن صنعة الشاعر تحتاج إلى التأمل والتفكير لتُتعلم، بينما صنعة الصانع الماهر تحذق بالمران . ولكن حتى على هذا التفسير نستطيع أن نعود فنسأل إذا كان الأمر وحيا ولا شعور فما قيمة التعلم أصلا ؟ .

ولو قد سأل أفلاطون نفسه بالرغم مما يوحيه الفن المسرحى من ألوان التقليد والمحاكاة ، وبالرغم مما يوحيه بكل ما اختلط فيه من فنون الموسيقى والشعر والرقص والغناء بمختلف درجات المحاكاة ، هل يريد الفنان فعلا أن يقلد ويحاكى؟ وما هدفه؟مثلما سأل نفسه وماموضوع المحاكاة ، لجنب نفسه كثيرا مما انحرف إليه بسبب حماسه الشديد للدفاع عن الفلاسفة أمام الشعراء .

— ٥ —

لقد كان همّ أفلاطون الأول فى الجمهورية أن يؤكد احتياج الشعب إلى قادة من الفلاسفة . ليقوّموا أمره . وليقيلوه من عثرته التى أوقعه فيها الشعراء ، معلمو الشعب بشعرهم المتدهور ومسرحهم المتداعى .

إنه يريد فى حماس أن ينزع من الشعر سلطانه على العقول ، فلقد كان الشعراء يزعمون أن شعرهم هو الحكمة وأنه المعرفة أو الحقيقة يجلونها على سامعيهم . ولقد رأينا فى النصّ الذى أشرنا إليه فى مقدمة الإلياذة كيف كان هومير أول شعرائهم يبتهل إلى الآلهة أن تلهمه الحقيقة . فالحقيقة . هدف التفكير الفلسفى الحديث . كانت قبل ذلك هدف الشعراء فيما زعموا لأنفسهم . وسبيل التعرّف إلى الحقيقة هو العقل ، هذا العقل اليونانى الذى استيقظ فى هذا القرن بالذات يقظة فريدة قلما يجود الزمان بمثلها . وهو يريد أن يثبت وجوده ولو أنكر العاطفة فى سبيل ذلك . بل إنه لا يريد لها أن يكون لها أىّ سلطان على تصرّفات الناس . فلقد رأوا من تصرفاتهم التى توحى بها ما بغضهم فى هذه الحال . لابد من أن يكون سلطان العقل هو السلطان . ولا بد من أن يهدى هو وحده إلى الحقيقة .

يقول سقراط لجلوكون فى جمهورية أفلاطون « لهذا (أى لما تبين لهما عن طبيعة الشعر وأنه محاكاة) نحن مضطرّون إلى أن ننفى كل الشعراء المقلدين من المدينة المثالية . هذا ما قد أوصلنا إليه الجدل فى هذا الموضوع الآن . فاذا تظلم الشعر فلنقل له : إن العداوة بين الفلسفة

والشعر لعداوة قديمة معروفة[١] » . ثم يستطرد إلى وصف بعض الشعراء للفلاسفة يذمونهم ويصوّرونهم صورا مضحكة منفرة . ثم يختم كلامه فى هذا الجزء من الفقرة المذكورة قائلا : « فاذا استطاع الشعر أن يقنعنا بغير ما وصلنا إليه أدخلناه المدينة مغتبطين . إننا لاننكر سحره ولكننا نعيب عليه خيانته الحقيقة ، ألست ياصاحبى تسلم بسحره الساحر وخاصة إذا ما نطق به لسان هومير ؟ » .

ولكن هذا التسامح الجميل لم يكن فى الواقع إلا استكمالا لجمال أسلوب الدفاع وجمال خلق الفلاسفة . إذ أراد أن يظهر كريما مضطرا فى سبيل الحقيقة السامية أن يضحى بكل شىء مهما أحبه .

إن الفلسفة هى وحدها التى تبحث عن الحقيقة . والشعر لايفعل أكثر من أن يقلد صورها الناقصة فيشوّهها ، ولكنه بسحره يخدعنا عنها . إذ يزعم أنه يجلوها لنا . لهذا فالشعر شىء تافه لايستطيع أن يفيد فى الحياة . لأنه لايوصل إلى هدفها وهو معرفة الحقيقة . وأفلاطون يريد شعبا يبحث عن الحقيقة ، ويسيطر على حياته العقل . « شعبا خير ما فى عناصر الروح عنده ما يستند إلى القياس والحساب » . أى ما يثبت أمام العقل[٢] .

ولكن الشعر إذا قلد خير ما فى الناس ليحضّ على الخير بتحبيب نماذجه ، فان التقليد وهو عيبه الأساسى يغتفر بسبب الغاية التى يهدف إليها . إن الشعر تقليد وأفلاطون مصمم على هذا لم يحد عنه . لذلك

(١) فقرة ٦٠٧ من الجمهورية .

(٢) أول فقرة ٦٠٣ من الجمهورية .

فالشعر فى المرتبة المتأخرة ، بل الزائفة ، بالنسبة إلى الفلسفة . ولكنه يسمح به ليؤدى غاية أخرى ، ليحضّ على اتباع الخير بعرض صوره . انظر مثلا فى كتاب القوانين[1]. إذ يقول : « إن المأساة تقلد أحسن ما فى الناس وأنبله ، وشعراء المأساة كمشرّعى القوانين يسدون إلى المجتمع أنبل الخدمات لأنهم جميعا يهدفون إلى غاية واحدة » ، تره حتى هنا لا يريد أن يرفع من قدر الشعر ، ولو قلّد خير ما فى الناس ، إلى مستوى الفلسفة فى أنه يهدى إلى الحقيقة . ولكنه يشبهه بالقانون الذى يضبط سلوك الناس ويعاونهم على أن يفعلوا الخير ، بالرهبة فى القانون وبالتأثر بالمثل فى الشعر . أى بتأمل ما فى الصور المعروضة ينجذب الناس لفعل الخير ليقلدوا هؤلاء الذين مجدهم الشعر من أبطال أو قدسهم من آلهة . إنه شعر المديح وشعر التسبيح بحمد الآلهة هو وحده الذى يمكن أن يدخل الجمهورية المثالية .

إنها الفلسفة وحدها هى التى تجعل الناس يفعلون الخير بوحى من أنفسهم ، لأنها تصوّر لهم الحقيقة ، فمعرفتهم تلك هى التى تهديهم وهى التى تجعلهم يميزون . إن الشعر يعرض الصور الناقصة ولكنها تؤثر رغم نقصها فتوحى بأن يقلدها الناس كما هى لا لما توحى به .

من هذا نرى أن أفلاطون لم يتذبذب فى مسألة الشعر ، فهو قد نفاه بسبب خلقى وأدخله بسبب خلقى أيضا فيما نعتقد . ولكنه على كل حال ، فهذا مبحثنا فى الجزء الخاصّ بمهمة الشعر ، لم ينف عنه صفة المحاكاة بمعنى

---

(١) فقرة ٨١٧ .

النقل المشوّه للأصل حتى بعد أن سمح بدخوله مدينته المثالية . لقد نظر إليه أبدا على أنه وسيلة من وسائل التسلية لايمكن أن يحثّ على الخير إلا بطريق ساذجة هي عرض نماذج مغرية . أما أن الشعر شيء جدى كما رآه أرسطو ، وأما أن الشعر وسيلة من وسائل اجتلاء أسرار الكون ومعرفة الحقيقة ، فان أفلاطون لم يسلم بشيء من ذلك فى أىّ نصّ نعرف . ذلك أنه ثبت فى كل كلامه عنه على أنه تقليد وتقليد حرفى كما توحى به عباراته فى الكتاب العاشر من جمهوريته بالذات .

وقبل أن نمضى فى بيان ما قد بنى أرسطو على نقد أفلاطون من تراث فى موضوع المحاكاة يجدر بنا أن نقف وقفة قصيرة لنتبين قيمة هذا التصوّر للمحاكاة وما أثارت كيفية التصوير حولها من خلافات .

— ٦ —

لنقدر أثر أفلاطون فى النقد الأدبى ، وخاصة فى موضوع المحاكاة ، لابد لنا من أن نذكر أشياء : أولها أن أفلاطون أول من استعمل كلمة المحاكاة فى الفن ليريد بها شيئا محدودا فاستعصى عليه اللفظ لجدة استعماله ، مما دعا بعض النقاد إلى تفسير ظاهر التناقض فى نظرية المحاكاة عند أفلاطون على هذا الأساس ، أساس جدة استعمال اللفظ وعدم تحديد معناه نتيجة لذلك .

وأهمّ من فعل ذلك الأستاذ تيت J. Tate فى مقالين نشرهما فى المجلة الكلاسيكية [1] ، حيث يعترف أن أفلاطون استعمل لفظ

(١) عدد يناير سنة ١٩٢٨ وعدد يولية سنة ١٩٣٢

J Tate. Classical Quarterly Review

المحاكاة بمعنى النقل الحرفى طبق الأصل مما يتنافى وفكرة الفن . ولكنه يقول : يجب أن نذكر أن لفظة المحاكاة عند أفلاطون كانت حديثة عهد باستعمالها فى معنى غيرهذا المعنى . وهو ينقل لنا نصا عن كسنوفون يقول فيه : إن سقراط لما قال لأحد تلاميذه : إن الرسم يمكن أن يحاكى صفات روح الشخص كما يحاكى صفات ملامحه تعجب سامع سقراط من لفظ يحاكى فى هذا الاستعمال ، كما تعجب مما قصد بها ، أى تعجب كيف يكون هذا القول حقا . ففكرة المحاكاة بهذا المعنى لم تكن معروفة .

ويستمر الأستاذ تيت فى مقاله الأول خاصة ، يبرهن بأكثر من دليل على أن الكتاب الثالث من الجمهورية الذى يعترف فيه أفلاطون بتفضل المحاكاة ، أو صور بعينها منها فى الشعر ، فى تربية النشء ، لايتعارض مع الكتاب العاشر منها حيث يهاجم التقليد والتمثيل والمحاكاة بكل صورها . وينفى الشعر للسبب الأصلى أنه فن من فنون المحاكاة . بل ينفى الرسم وسائر الفنون لنفس السبب . وأكثر ما يعتمد عليه دفاع الأستاذ تيت هو فكرة أن أفلاطون أراد بالمحاكاة معنيين : الأوّل محاكاة مثالية لم توجد بعد على الأرض ، وهذه يرجو أن توجد فى مدينته المثالية فى صورة أنواع بعينها من الشعر . ومحاكاة رديئة تنقل كالمرآة نقلا حرفيا ، وهذه يجب أن تنفى . ويستأنس فى هذا الرأى خاصة بأن أفلاطون عندما تحدث عن الخطابة فى كتابه جورجياس [1] قسمها نوعين على هذا النحو بالذات ، وفى ضوء هذه الفكرة .

---

(١) فقرة ٥٠٢ — ٥٠٣

ثم يحاول الأستاذ تيت أن يبرهن بنصوص من الجمهورية نفسها على وجود معنى المحاكاتين فى نفس أفلاطون وإن لم تصرّح بهما النصوص فى وضوح بسبب غموض اللفظة وحداثة استعمالها فى المعنى الثانى من المحاكاة .

وسواء سلمنا بما يقول الأستاذ أم لم نسلم ، فهو كغيره من أهل هذا العصر يجرفهم تيار التحمس لأرسطو أو لأفلاطون فيشتطون أحيانا فيما يذهبون إليه . فاننا نكتفى منه بأنه مسلّم بأن مكانة شعر هومير بالذّات هى التى أحنقت الفيلسوف فى حماسه ضد الشعر . لقد نفى أفلاطون شعر هومير بالذات لنوع المحاكاة التى فيه وإن اعترف بحبه له . ونحن يجب أن نفهم الهجوم فى ظروف عصره لافى ظروف عصرنا . لقد كثر اتخاذ المعلمين شعر هومير مثلا أعلى لهم فى حياتهم يحثون النشئ على الاقتداء بأبطاله حرفيا . وعلى أن يعيشوا حياة تشابه الحياة التى يصفها الشاعر فى شعره . فأحنق ذلك الفيلسوف لأنه فيلسوف فى القرن الرابع قبل الميلاد وليس فيلسوفا فى القرن العشرين بعده .

ولعل هذا التعليل ، الذى نراه السبب فى ظاهر التناقض عند أفلاطون ، فاننا كما أسلفنا لانرى تناقضا فى الجوهر ، ولافى المحاكاة بالذات ، واضح عند الأستاذ تيت بأكثر مما أراد له هوأن يتضح . فهو يعترف بأن أفلاطون لم يكن يرى الحلّ فى الخصومة بين الفلسفة والشعر إلا بأن يوجد الفيلسوف الشاعر . ولما كان هذا عسيرا لم يكن بد من أن يقبل الشعراء

رقابة الفلاسفة على شعرهم . ولقد ألف أفلاطون من هؤلاء مجلسا رقابيا حرص كل الحرص على تبيان أوصافه وشروطه .

ولسنا نريد أن نحكم على أفلاطون أتناقض أم لم يتناقض ، لأننا فى موضوع المحاكاة بالذات لا نرى ما يدعو إلى ذلك كما أسلفناه ، ولكن فى كلامه عن مهمة الشعر وما يجب لها أن تكون نجد ظاهر هذا التناقض الذى يحتاج فعلا إلى نقاش . فإلى أن نبين هذا فى الجزء الثانى نرى أن الأفضل ألا نثير الكلام فيه . والذى يهمنا الآن هو أن نتبين معالم هذا الذى قدمه الفيلسوف من تراث فى النقد .

إن فكرة المحاكاة فى الفنون كانت موجودة قبل أفلاطون ، ولكنه هو الذى تصدى لدراستها ووضعها فى مكان الصدارة عند دراسة حقيقة الفن . إنها بلا شكّ للفكرة الأولى التى يجب أن تتكشف حقيقتها فى ذهن دارس الفنّ ليتعرّف طريقه . لقد قاد أفلاطون حماسه إلى أن يلتمس العيب لأنه يهاجم فقال : والتقليد ليس كالأصل وإنما هو تشويه له . وهذه أول شرارة انبعثت فى التفكير الفنى فى ميدان الاختلاف بين الفن والنموذج ، مما يجعل الفن فنا والنموذج مجرّد نموذج بالنسبة إلينا فى العصور الحديثة . وسواء أقال أفلاطون إن هذا الاختلاف محاكاة شائنة تحطّ من شأن الفن أم قال إنها ترفع من قدره فلقد بين على كل حال أنّ هناك اختلافا . ولقد كان ذلك لأوّل مرة فيما نعرف .

لقد عاش اليونان زمانا وإعجابهم بالفن فى أنه يمثل الواقع ، وإن كانوا قبل أفلاطون قد أحسوا الفرق بين إتقان الصنعة وبين الفن الجميل

فإنهم سموها كلها مع ذلك فنون محاكاة. ولم يفرّقوا بينها على أساس نوع المحاكاة، وإنما فرّقوا بينها بمقياس النفع أو مجرّد الإمتاع ليس غير، أى بمقياس القيمة أو الغاية. وهم قد سجلوا إعجابهم بالفن الحقّ لدقة تمثيله الواقع. بل قد تنبهوا منذ قديم إلى روعة التقليد فى الفن على اختلاف المادة بين النموذج أى الأصل وبين الصورة الفنية. هذا أستاذهم الأكبر، الشاعر هومير معلم أجيالهم المتعاقبة، يقول فى الإلياذة فى الكتاب التامن عن صناعة الحفار الذى حفر درع أشيل البطل العظيم، فرسم عليه مناظر استقرت كلها عند حقل محروث: « والعجب فى صنعة الحفار أنه وإن كان يحفر على الذهب فاقد جعل الحقل يبدو وكأنه الأرض قد حرثت حديثا بالفعل ».

وبصرف النظر عما حمّل الأستاذ بوسنكيه هذا النصّ، فى كتابه تاريخ علم الجمال[1] من معان (نراها، رغم انتقاد النقاد ليست أكثر من النصّ كما يقولون. لأن النصّ يدل عليها فعلا)؛ فان هذا النصّ يمثل لنا فكرة اليونان عن المحاكاة فى الفن وهى الأمانة والدقة فى النقل طبق الأصل. بل إن هذه الدقة بالذات كانت مثار الإعجاب.

ولما حاول أفلاطون أن يفرّق بين الفنون النفعية والجميلة على أساس التأمل والتفكير فى الإنتاج لا الغاية ولا المهمة لم يفعل فى الواقع أكثر من أنه ألقى بصيصا من النور على فكرة التأمل والتفكير على أنهم أساس فى إنتاج الفنّ. واكتفى بأن قال لنا هذا الغامض البعيد هو الذى تبحثون عنه. ثم ترك للقرون الكثيرة المتعاقبة بعده أن تشقّ الطريق إليه وأن تحاول استجلاء كنهه ما أمكن.

(١) Bernard Bosanquet - History of AEsthetics.

و فى إشارات أفلاطون إلى الفنون ، وكلامه عن الرسم حينا وعن الموسيقى حينا آخر ، نجد أيضا الشرارة الأولى للتفكير فى العلاقة بين الفنون تشابها واختلافا . وإن يكن كلامه عن الأداة لايفرّق بين أداة وأخرى وإنما يلمح الشبه القوىّ بينها جميعاً . فما ذاك إلا لأن أفلاطون كان فى هذا ينظر من زاوية متلقى الفن . فلمح الشبه الواضح فى أثر الفنون جميعا أكثر مما لمح الاختلاف الذى لايرى واضحا من هذه الزاوية . ولكنه على كل حال قد قدم لأرسطو من التراث ما استطاع تلميذه هذا أن يبنى عليه أساسا أوضح للبحث عن سرّ الاختلاف والتشابه فى الفنون .

وحتى فى كلامه عن الوحى وتضارب آرائه حول هذا الذى يتجلى للشعراء فى حال الوحى أو جنونه . فهو تارة الحقيقة بكل روعتها وجمالها ، أو الحقّ على لسان الآلهة لاالشعراء . وهو تارة أخرى مجرّد تقليد خطير الأثر سيئه يجب أن يحارب . حتى فى هذا ، بل بالرغم من هذا ، قد أوضح لنا شيئا عن بروز فكرة اللاوعى فى الوحى أو فى عملية الإنتاج . وأبرز لنا الصور القديمة الشعرية عن اتصال الشعراء بالآلهة حقيقة شبه علمية . وهى عدم سيطرة العقل على النفس كما يُسيطر عليها فى الأحوال العادية .

أما علاقة الشعر بالفلسفة وما تكشف عنه الفلسفة من حقائق يعجز الشعر بوسائله . والمحاكاة أساسها . أن يكشف عنها . فكل هـــذا حتى بالرغم من روح الهجوم والتحدى لبنة قوية ولا شك للتفكير فى مهمة الشعر . وعلاقة هذه بالكشف عن الحقيقة وطريقة هذا الكشف

وجدواها . ولقد استطاع أرسطو أن يستغلّ هذه اللبنة فبنى عليها فكرته القوية عن الحقائق الكونية العالمية والحقائق الخاصة ، وعن الحركة الجدبة ذات الخطر التى يجب أن تكون موضوع المأساة .

وأخيرا يكفى أفلاطون أنه حدد موضوع هذه المحاكاة بأنه الناس يتحركون أى يحيون . لنعرف إلى أىّ مدى أوحى المسرح المعاصر بهذا إليه . وإلى أىّ مدى أثر هو بتقرير هذا وتوضيحه فى أرسطو من بعده فقسم الشعر فى عصره على هذا الأساس بالذات .

وأما ماقدم أفلاطون فى وحدة الموضوع . مما أوحى لأرسطو بوحدة الكون الذى يمثله الفن وسائر العلوم معا . وفى دراسة أثر الشعر ومهمته . وليس هنا مجاله كما أسلفنا . وإن يكن لايقل قيمة بأىّ حال من الأحوال . فانه ولاشكّ تراث خالد لايوفيه النقاد حقه مهما أشاروا إليه فى إعجاب ، وأكثروا من هذه الإشارة وهذا الإعجاب . وإنما الذى نراه بعض مايجب له هو أن يدرس ويدرس حتى يقدر حقّ قدره فيقدم إليه بذلك بعض ما يجب له .

الفصل الرابع

— ١ —

تصدى أرسطو لدراسة الشعر فى برود العالم كما قلنا . فلقد كان ابن طبيب ، بل إنه بدأ حياته عالم حيوان . وعاش حياته كلها مؤدبا لأمير مقدونيا أو محاضرا فى جامعة أثينا ؛ الليسيوم . قضى حياته يحاضر ويملى على تلاميذه المعلومات والمعارف ويرتبها لهم . لقد كان أكبر همه أن يجمع هذه المعارف ويرتبها ليستطيع شباب العصر أن يتعلموها فى يسر فيواجهوا الحياة مسلحين بالمعرفة التى تتيح لهم من وسائل الحياة الفاضلة أكثر مما يمكن أن يتيح لهم أىّ شىء آخر .

وكان كتاب الشعر من آخر الأمالى التى أملاها هذا الفيلسوف المؤرّخ العالم على تلاميذه . فما مقامه بين سائر ما أملى حتى يظهر لنا الإطار الذى وضع فيه كلامه عن الشعر والفن .

يقسم أرسطو المعارف إلى علوم إنتاجية كالشعر والخطابة . وعلوم عملية مثل السياسة والأخلاق . وهذه كلها ، إنتاجية وعملية . تختلف فى الجوهر كل الاختلاف عن العلوم النظرية وهى التى تدرس الطبيعة والماثماتيقا وما وراء الطبيعة . وهذه العلوم جميعها لها هدف واحد هو معرفة الحقيقة . ولكنها تختلف فى الغاية التى من أجلها تريد أن تصل إلى الحقيقة ، كما تختلف فى نوع هذه الحقيقة التى تصل إليها بوسائلها

فالعلوم النظرية تريد أن تعرف الحقيقة لذاتها ، بينما العلوم العملية تريد هذه الغاية ، أى معرفة الحقيقة لتؤثر بها فى سلوك الناس وحياتهم وتصرّفاتهم . والعلوم الإنتاجية تريد أن تعرف الحقيقة لالشيء إلا لتخرج للإنسان أشياء نافعة أو أشياء جميلة ليس غير . لذلك تتناول العلوم النظرية مالاإرادة للإنسان فيه لأنها تريد الحقائق الكونية العامة القاطعة .وتتناول العلوم العملية والإنتاجية مالإرادة الإنسان فيه دخل كل الدخل . وهى لاتصل إلى الحقائق وإنما تصل إلى قواعد — قواعد ثابتة فى أكثر الأحيان — ولكنها ليست قاطعة كما تقطع الحقائق التى تصل إليها العلوم النظرية .

هذا هو مقام الشعر والخطابة بين العلوم عند أرسطو ، ولسنا نريد هنا أن نناقش الفيلسوف فيما جعله يجمع بين الأشياء النافعة ، يريد بها ما تخرجه مهارة الصنعة والحذق ، وبين ما تكون الغاية فيه الجمال ليس إلا ، للسبب البسيط وهو أننا لانؤمن بأن أرسطو كان ينظر إلى فكرة الجمال كما نظر إليها علماء القرن الثامن عشر . ولم يقل فيما نرى شيئا يستطيع أن يستند إليه أىّ فريق من المتناقشين فى موضوع الجمال . فالفكرة ، لحسن الحظّ أو لسوئه ، لم تكن بعد قد فصلت هذا الفصل الحديث فى تصوّر حقائق الكون عند أرسطو .

ولكن الذى يهمنا فى هذا هو أن نعرف أن أرسطو أراد بكتابة كتابيه أن يضع قواعد ، ثابتة كما يقول ولكنها ليست قاطعة ، لالأثر

الفنون فى الجماعات ، ولا لحقيقتها ، ولكن لطريقة إتقان هذه الفنون ووسائل التفوّق فى إنتاجها. إنه يريد للشاعر وللخطيب أن يفيدا من كتابيه الحقيقة بقصد أن يمرنا على هذين الفنين من فنون التعبير. فى هذه الدائرة يجب أن نضع أقوال أرسطو ، وفى هذه الحدود يجب أن نفهمها .

وجعل أرسطو المحاكاة أساسا آخر للتفرقة بين العلوم الإنتاجية وغيرها من علوم عملية أو نظرية . يقول : إن مجرّد النظم لايمكن أن ينقل نظرية فلسفبة أو رسالة طبية من باب العلوم إلى باب الفن الشعرى . لأن الشعر لايكون شعرا إلا بالمحاكاة ، وبغير المحاكاة لايمكن أن توجد أىّ صورة من صور الفن .

وكان أرسطو يحاضر طلابه الذين كانوا قد بلغوا شأوا فى المعرفة. فهم يطيقون التدقيق فى النظر إلى المسائل، ويطيقون التقسيم المدقق المتتبع لكل صغيرة وكبيرة من الأفكار حول موضوع بعينه . فكان مما يسهل عليهم فهم هذه الدقائق حقّ الفهم أن يعود الأستاذ فى كل مرّة ليبين صلة هذه الأطراف بجوهر الموضوع أو جوهر الكون .

لذلك نراه فى دراسة الشعر لاينسى أن يربط هذا الفنّ بالإنسان أصل هذه الدراسات جميعا ، حتى لاتبعد الصلة بين مظاهر نشاط الإنسان وحقيقة تكوينه . ولذلك نراه عندما يتكلم عن أصل الشعر لايحرص على درس صوره القديمة ليحللها أو يبحث عنها فى أغوار سحيقة فى القدم، وإنما هو يكتفى ببيان صلة الشعر بالإنسان . فالشعر يرجع فى أصله إلى عاملين هامين ، هما غريزتان من غرائز الإنسان وجزء لايتجزّأ من طبيعته . أما الأول فهو غريزة المحاكاة التى تتجلى منذ

الطفولة . بل إن الإنسان ليتفوّق على سائر الحيوانات بتفوّقه فى القدرة على المحاكاة . لذلك كان من الطبيعى أن تلذّه كل صورها دون سائر الحيوانات . ثم يستطرد أرسطو فى التدليل على أسباب هذه اللذة ، ويرجع أهمها إلى أن الناس جميعا ، فلاسفة وغير فلاسفة ، يحبون أن يتعلموا . والمحاكاة أبسط وسائل التعليم ؛ لأنها تعرف فى يسر الشبه بين المحكى والمحكى عنه . وأما العامل الثانى فهو غريزة حبّ النغم والإيقاع . وما الوزن إلا نوع من الإيقاع [1] . وهكذا نراه قبل أن يمضى فى كتاب الشعر ، بل إنه لم يكد يبدأ الفقرة الثانية من الكتاب ، حتى يبين علاقة هذا الذى يدرس بالإنسان محور المعارف . وحتى يبين صلة هذا المدروس بالعالم حوله دائرة البحث عن كل معرفة .

ويبدأ كتاب الشعر ببرود العلماء وترتيب المدققين حتى لنحسّ أننا إنما نقرأ شيئا فى العلوم الحسابية أو ما شابهها . يقول : موضوع الكتاب — الشعر . وسأتحدث عنه عامة ، ثم عن أنواعه ، وأقسامه ، ومميزات كل نوع ، وخصائص كل قسم . ثم يفصل فى موضوعات الشعر التمثيلية بالترتيب الذى قال إنه سيتبعه وبالدقة التى تنمّ عنها عباراته الأولى . لذلك عند ما نجد الكلام عن الهزلية ناقصا نرى أن ما ذهب إليه النقاد من أن هذا الجزء من الكتاب مبتور ضائع بعضه ، لاشكّ صحيح .

وأهمّ مانراه فى هذا الجزء الأوّل من حيث فكرة المحاكاة كما

---

(١) فقرة : ٧ — ١٤٤٧ من كتاب الشعر . ترجمة **Bywater** الإنجليزية ، وقد آثرنا الرجوع إليها وترجمنا عنها كل ما أوردنا من نصوص هذا الكتاب التى احتجنا إليها فى البحث .

يراها أنه يفرّق منذ البداية بين الفنون تفرقة واضحة . فهو قد قسم الفنون فى غير كتاب الشعر حسب الحاسة التى تتلقاها ، فجعل بين فنون السمع وفنون النظر فرقا سببه الحاسة التى تتلقى هذا الفنّ أو ذاك . وهو فى كتاب الشعر يفصل فصلا واضحا بين فنون الصوت وفنون الصورة ، وإن كانت كلها تشترك فى أنها فنون محاكاة . والمحاكاة عنده هى التى تفرق بينها وبين الفنون الأخرى ، أى الفنون النفعية . وهو منذ هذا الكتاب الأول يقول : إن المحاكاة فى الفنون تختلف باختلاف النموذج الذى تحاكيه ، وباختلاف الأداة ، وباختلاف طريقة المحاكاة نفسها . يقول هذا فى حزم العلماء وكأنما كل شىء قد وضح أمامه ، وفرق بينه وبين غيره بخطوط سوداء عريضة وحدود واضحة ثابتة . لايلتقى مثلا اختلاف الأداة فى أثره بما تؤثر به اختلاف الطريقة . ولا تتشابك موضوعات المحاكاة ولا تتفاعل . ذلك أنه يرى الموضوع والأداة والطريقة على نحو يختلف عما نراه نحن اليوم . إنه لايقصد بالطريقة بالذات ما نقصد ، وإنما يقصد بالطريقة الصورة الخارجية فى الأداء كأن تكون فى الشعر مثلا قصًّا أو تمثيلا .

وأظننا لسنا فى حاجة إلى أن نؤكد هنا أن تفكير أفلاطون فى المحاكاة قد انتقل بفضل هذا القدر وحده مما يقوله أرسطو نقلة واضحة .

لقد قرن الشعر بفن الموسيقى وجعلهما فى طريقة المحاكاة وأداتها وموضوعها يكوّنان نوعا متميزا من الفنون الأخرى ، فنون البصر والصورة . ذلك أننا إذا كنا نرى فى الرسم النموذج المقلد فيتضح لنا

بذلك مدى ما أراد أفلاطون أن يبرز من خواص النقل الحرفى فى فكرة المحاكاة فى الفنون ، فإننا فى الموسيقى لانستطيع أن نرى فى يسر هذا النموذج المحكى عنه . وبذلك تسير فكرة المحاكاة الأولى التى رصدها أفلاطون فى طريق جديد آخر . إنها محاكاة ولكنها تختلف ، هذا ما قرّره أفلاطون . وإنها محاكاة ولكنها ليست نقلا حرفيا ولا هى شبه ذلك بدليل انعدام النموذج ، هذا ما يقرّره أرسطو .

إن أفلاطون نفسه عندما يتحدث عن الموسيقى يلاحظ تلك الملاحظة الطريفة التى توحيها صورة الموسيقى الشائعة فى عصره ، موسيقى الغناء والرقص معا . فيقول فى الكتاب الثالث من كتاب القوانين إن الموسيقى إذا كانت بغير كلمات صَعُب أن نرى شيئا له قيمة يقلد أو يحاكى .

— ٢ —

ماذا يحاكى الشعر إذن ما دام هو أقرب إلى الموسيقى منه إلى الرسم ؟ إنه كسائر الفنون يحاكى الناس يحيون . ولكن هذا هو نفس الموضوع الذى جعله أفلاطون نموذجا للمحاكاة ، ومع ذلك أوحى إليه بأن المحاكاة نقل . فكيف أدّى ذلك عند أرسطو إلى أن يؤكد أن المحاكاة ليست نقلا وإنما هى فن له أثره الخطير فى المجتمع .

لنتبين ذلك لابد لنا من أن نتتبع ماقاله أرسطو فى كتاب الشعر أولا ، فاذا غمض علينا شىء فلنستعن ما أمكن بما قاله فى كتبه الأخرى التى

قد يتعرّض فيها لبعض هذه الموضوعات أو ما شابهها . ككتابه عن الموسيقى أو عن التفسير أو عن الطبيعة .

يقول أرسطو : إن شعر الملاحم وشعر التمثيليات وشعر الديثيرامب (شعر غنائى دينى هو طور من أطوار المسرحية) كله أنواع من المحاكاة، وكذلك الموسيقى ، موسيقى الآلات المختلفة المعروفة فى زمانه . وكما تستعمل الألوان والأشكال لإخراج فن الرسم ، فكذلك يفعل فى هذه الفنون ولكن أساسها الصوت .

والأداة فى كل هذه الفنون الصوتية هى الصوت — اللغة أو النغم والوزن ، أى الإيقاع . فاللغة والوزن أداة الشعر . والنغم والوزن أداة الموسيقى . والوزن وحده أى الإيقاع أداة الرقص . ثم يقول : « وهناك فن يحاكى وأداته اللغة وحدها . وهذا الفن لا اسم له إلى يومنا ».

ثم يضرب لذلك مثلا محاورات سقراط . وهذا دليل أوضح على ماذهبنا إليه فى بعض ماقلناه عن الخطابة ، من أنها حتى عصر أرسطو لم تكن تدخل فى نطاق الفن الخالص . وإنما هى جزء من المنطق ، مهمتها الأولى ، كما عرفها أرسطو نفسه ، هى الإقناع . وأما علاقة الإقناع بالمحاكاة ورجوع اللذّة من المحاكاة واللذة من الإقناع إلى جذور واحدة آخر الأمر ، فلقد كان توضيح ذلك وإثباته مهمة قرون تلت أرسطو .

هذا هو كل مايقوله أرسطو فى صدد اختلاف فنون الصوت باختلاف صور المحاكاة، من أنه يرجع إلى اختلاف الأداة . ولكنه لا ينمى التفكير بحال من الأحوال فى مميزات هذه الأدوات الصوتية ، بل لا يشير ، وكان هذا

أجدر به، لو أنه نظر إلى الفن نظرة العصور الحديثة إليه، لا إلى اختلاف صور المحاكاة من فن إلى فن بسبب اختلاف الأداة ، ولا إلى مدى التباين والتلاقى بين الأصل والصورة الفنية بسبب هذا الاختلاف أيضا . لقد كان هذا أيضا مهمة قرون أخرى أبعد غورا فى المستقبل .

ويستمرّ أرسطو يبين اختلاف فنون الشعر باختلاف المحاكاة على أساس اختلاف النموذج أو الموضوع وهو الناس يحيون . فيقول[1] : « وهؤلاء الناس ، بل إن الإنسانية كلها لتنقسم إلى قسمين واضحين ، أشرار وأخيار . لهذا لابد أن يكون الذين يحاكون فى الشعر إما شرّا منا أوخيرا منا أو مثلنا » . هذه هى صور المحاكاة التى لابد أن تخرج عليها ، حتى فى فنّ الرسم ، فالمرسوم لابد أن يكون أملح منا أو أقبح أو مثلنا . ويمثل لذلك من صور الفنانين فى عصره ، مستمرا فى برود العالم فى أن يرى مظاهر الفن وتوافهه أحيانا كما يرى جوهر الفن وأصوله أحيانا أخرى .

وأما طريقة المحاكاة[2] فأساس الاختلاف فيها عنده ، وهو نفس ما نجد عند أفلاطون ، هو القصّ والتمثيل ، أى مايقال على لسان الشاعر نفسه ومايقال على لسان شخصياته كما أسلفنا .

وأما كلامه عن صورة الناس التى يجب أن يحاكيها الشاعر فى فن المأساة فهو الخطوة الحقيقية فى سبيل انتقال فكرة المحاكاة من تصوير أفلاطون لها إلى صورتها عند النقاد المحدثين . وإننا لنرى فى هذه النقطة

---

(١) الفقرة ١٤٤٨ من كتاب الشعر .

(٢) الجزء الثانى من فقرة ١٤٤٨ من كتاب الشعر .

بالذات أهمّ ماقدمه أرسطو فى فكرة المحاكاة من تغيير ، رغم إغفال الذين قرأنا لهم من نقاد ومؤرّخين لهذا الجزء من الفكرة إغفالا تاما . يقول أرسطو « إن المأساة لاتقلد الناس ولكنها تقلد الحركة أو الحياة ، تقلد سعادتهم وشقاءهم ، وكل سعادة وكل شقاء لابد أن يتخذ صورة من صور الحركة . فالغاية التى من أجلها نعيش هى نوع من أنواع الحركة لاالدخول فى صفة من الصفات (الوصول إلى الاتصاف بها) . إن الشخصية المسرحية تمثل لنا الصفات ، ولكننا لانسعد ولا نشقى إلا بالحركة . أى بالأعمال والأحداث . وعلى ذلك لانريد من المسرحية أن تمثل لنا الصفات أو الاتصاف ، إننا نريد منها أن تتحرّك ، أن تعمل وفقا لهذه الصفات . والشخصية تفهم من خلال الحركة وهى متضمنة فيها . والمأساة لايمكن أن توجد دون حركة ، أى أعمال وأحداث . ولكنها قد توجد دون شخصيات . فقد نستطيع أن نجمع أزهى مجموعة من أحسن الشخصيات ، وأن نجعل هذه الشخصيات تتفوّه بأرقى أنواع الكلام من حيث النطق والأداء فلا نظفر بمأساة . لابد فى المأساة من حركة ، أى لابد من حادث أو موضوع تلتفّ حوله سائر الحوادث لتبرزه وتؤكده »[1] .

أليس فى فصل أرسطو بين صفة الشخصية المسرحية وأفعالها ، أى حركتها ، المفتاح الأول لتصوّر حقيقة الفن من حيث أنه يمثل الحركة ، حركة الفكر والعاطفة ، ولا يمثل الصور التى توحى بها . ومع هذا لم نرمن

(١) الجزء الثانى من الفقرة ١٤٥٠ من كتاب الشعر ترجمة . Bywater

اهتمّ بنصّ أرسطو هذا على خطره . أما ما أجمع عليه من كتبوا عن كتاب الشعر أنه أهمّ ماقدّم أرسطو من جديد فى فكرة المحاكاة ، فهو تعرّضه للمقارنة بين موضوعات التاريخ وموضوعات الشعر . ولقد أحاطوا كلامه فى هذه المقارنة بالذات بكثير من التعليق والشرح حتى حقّ لبعض المحدثين أن يشبه هذا بالغابة يضيع فيها الباحث ويضلّ الطريق إلى معرفة الأصل الذى فجر كل هذا الذى حوله .

وعند ما يتكلم أرسطو عن نموذج التقليد ليشرح ماهو فى المأساة يقول ، إن الشاعر يقلد الناس خيرا مما هم أو شرّا مما هم . إذن هو يستطيع أن يقلد ما ليس بواقع فى نموذجه . وتكون محاكاته شعرا أو فنا . وإذن ليس الفن نقلا وإنما هو تصرّف ، بل اضطرار إلى التصرّف فى هذا المنقول . وموضوع المأساة يجب أن يكون حادثا من الحوادث التى يمكن أن تقع بالفعل ، أى يحتمل أن تكون قد وقعت . ولا يشترط أبدا أن تكون قد وقعت بالفعل . إن كتاب هيرودوت فى التاريخ لو نظم ماخرج شعرا ولا فنا . لأن الشعر يجب أن يحاكى شيئا ، أما هيرودوت فهو يقرّر ما قد وقع فعلا . بينما الشاعر يصف ما كان يمكن أن يقع وعلى ذلك فالشعر أكثر فلسفة من التاريخ [1] ذلك أنه لاينقل الواقع وإنما هو يحاكيه أى يصوّره على نحو ما يفهم أرسطو من معنى المحاكاة إنه يخرج ويمثل ويخلق خلقا جديدا فى الواقع .

وتكملة لهذه النقطة بالذات لابد أن ننظر كلامه فى موضع آخر من

(١) أول الفقرة ١٤٥١ من كتاب الشعر .

كتاب الشعر عند ما يتحدث عن المستحيل من الحوادث وكيف يكون من موضوع المأساة . فالمستحيل يمكن أن يوجد فى المأساة ويقنع بحدوثه أكثر من هذا الذى وقع بالفعل من عجائب الأحداث . إن الهام فى الحادثة المسرحية هو قدرتها على الإقناع بحدوثها . لاحدوثها بالفعل . لذلك يخرج لنا أرسطو تلك الجملة التى شرحت كثيرا لتناقضها الظاهرى وهى قوله : « الأفضل فى حوادث المسرحية أن تكون من المستحيل المحتمل وقوعه ، لا أن تكون من الممكن وقوعه ولكنه غير محتمل الوقوع » . والعبارة عنده « المستحيل الممكن خير من الممكن المستحيل » .

ثم يقول أيضا : وكثيرا ما يلجأ شعراء المأساة خاصة إلى حوادث التاريخ وشخصياته . وما ذاك إلا لأن ما قد حدث بالفعل أقدر عادة على الإقناع باحتمال وقوعه من هذا الذى لم يحدث . ويستطرد إلى هذه الملاحظة الطريفة التى نراها أحسن مايفسر قولته تلك المتناقضة فى الظاهر . وهى أن من أحداث التاريخ ، أى مما قد وقع بالفعل . ما لايصلح لأن يكون موضوعا للمحاكاة فى المأساة لأن طاقته على الإقناع بحدوثه . رغم وقوع هذا الحدوث بالفعل . ليست قوية . أى أنه ليس مقنعا بأنه محتمل الوقوع بالرغم من أنه قد وقع [١] .

إن الشعر يمثل الحقيقة العالمية الكونية العامة ، والتاريخ يمثل حقيقة خاصة . التاريخ يمثل حقيقة بعينها بينما الشعر يمثل الحقيقة . إن التاريخ

---

(١) الفقرة ١٤٥١ من كتاب الشعر .

يعنى بما فعل « الكابيديز »[١] وما أحس بالفعل ، بينما الشعر يعنى بما كان يمكن أن يفعل و ما كان يمكن أن يحس .

وعندما يعالج أرسطو بعض الموضوعات الخاصة من مسرحيات عصره فى آخر الكتاب ليردّ على نقد بعض النقاد . وعندما يتكلم عن الشخصية المسرحية وماذا يجب أن تكون فى ميزان الخير والشرّ ، يشير كثيرا إلى هذا الذى أكده وشرحه فى الفقرة السالفة الذكر . إن الشخصية الخيرة التى ينالها أقصى الشرّ ، أو الشرّيرة التى ينالها أقصى الخير ، شخصيات توجد فى الحياة ولكنها لا تصلح للمأساة . لأن ما يقع لها ، وإن يكن يقع ، ليس مما يثير العاطفة وقوعه . ونحن نعرف أن أرسطو قد حدّد العواطف التى يجب أن تثيرها المسرحية بعاطفتى الشفقة والخوف .

وقبل أن نمضى فى تبيان ما اشترط فى الشخصية لتثير هاتين العاطفتين لابد من أن نفسر لماذا نص عليهما بالذات . فالواقع أن عاطفة الخوف تمثل أقصى الانقباض فى العواطف وعاطفة الشفقة تمثل أقصى الانبساط نحو الغير فيها . ولقد لاحظ النقاد ذلك ، فمنهم من قال إنه يريد أن يحصر بذلك العواطف من حيث الانبساط والانقباض ، ومنهم من قال إنه يريد بذلك أن يحصر العواطف من حيث الأنانية والغيرية . وهو يريد لهذه العواطف أن تتطهر بالمأساة . ولكن حديثنا عن التطهير سيكون مجاله حيث نعالج مهمة الشعر وقيمته .

فلنمض مع أرسطو فى رسم هذه الشخصية التى يريد لها أن تحرك فينا هاتين العاطفتين لنرى من خللها مقوّمات فكرة المحاكاة عنده .

(١) الفقرة ١٤٥١ من كتاب الشعر .

يقول أما تصوير الشخصية الشريرة أوالخيرة تلقى جزاءها العدل من الشر أو الخير ، فان هذا أيضا بدوره لايحرّك فينا عاطفة وإن يكن واقعا فى الحياة ، ولكن الذى يحرّك عواطفنا بالفعل هو صورة شخصية خيرة ، ولكنها ليست كاملة فى الخير ، تلقى شقاء بعد السعادة بسبب غلطة من القدر[١] . ثم يتحدث عن حلّ العقدة فى القصة المسرحية كيف يكون ، وعنصر المفاجأة وأنواعها ، والمقبول منها وما لايقبل بسبب تكلفه . وفى كل هذا يريد لنا أن تستقرّ فى أذهاننا فكرة المحاكاة على هذا النحو الجديد . ففى ثنايا ملاحظاته وشروطه نرى كيف أنها كلها ترمى إلى إبراز فكرة الحادث الطبيعى الطريف الذى يجمع بقدرة الفن بين الواقع وبين ما لم يقع فى الوقت نفسه . وإذا نحن أبدا نذكر هذه الأقوال الخالدة من أقوال أرسطو « المستحيلات المحتملة الوقوع لاالممكنات غير المحتملة الوقوع » أوقوله « ليس كل ما فعل أديسيوس فى حياته صالحا لأن يكوّن الأوديسا » أو « إنه ليس مافعل « الكابيديز » أوأحسّ ولكن ما كان يمكن أن يفعل أو يحس » ، أو « الشعر أكثر فلسفة من التاريخ » . أقوال فجرت أذهان الشراح من حولها وشعّت على القرون التالية فى عالم النقد أضواء وأضواء .

كل هذا جعل معنى المحاكاة يقفز نحو صحته قفزة قوية واضحة الخطورة . إنها الآن أشبه ماتكون بالمحاكاة التى نفهمها فى العصر الحديث. وهى أليق الآن بأن تفجر حولها الدراسات المثمرة فى عالم النقد .

---

(١) الفقرة ١٤٥٢ من الشعر .

— ٣ —

من كل هذا نرى أن أرسطو استطاع أن يبنى على أقوال أفلاطون فاذا البناء قوىّ متين . لقد ربط الفنّ بالحياة والطبيعة من حوله برباط ظلّ إلى اليوم أساسا من أسس تصوّرنا الصحيح للفنّ . لانغفل عنه إلا وقعنا فى الخطأ . حتى الفنون الأخرى الجدية، كما يسميها أفلاطون، هى أيضا من الطبيعة وإليها . والصلة بين هذه الفنون كلها وبين الخليقة صلة لايمكن أن تنفصم عراها .

يقول أفلاطون فى كتاب القوانين[١] « إن أجمل ما فى الحياة وأعظمه، كالأجرام السماوية والعناصر والوجود كله خلق بفعل الطبيعة والصدفة . ولكن الفن جاء بعد ذلك وليدا من هذا الذى قد خلق . فاخرج للوجود صورا جزئية من الحقيقة لمجرّد التسلية . وهذه الصور كلها مترابطة فى جوهرها متماسكة فى كنهها . سواء فى ذلك الفنون الجميلة من رسم وموسيقى الخ، والفنون الشقيقة الجدية كالطبّ والزراعة، التى من شأنها أن تتعاون مع الطبيعة » . ويقول أرسطو فى كتابه ما وراء الطبيعة[٢] . « حينما تعجز الطبيعة يأتى الفن لمساعدتها فالطبيعة تشفى والطبّ يأتى ليعاونها فى الشفاء . والطبيعة خلقت الإنسان اجتماعيا ليكون عضوا فى قبيلة ثم فى دولة ، فيأتى فن السياسة لينظم له تلك الحياة . لذلك يولد الإنسان أقلّ الحيوانات استعدادا وقوّة . وبقدر ما تكون معداته

---

(١) فقرة ٨٨٩
(٢) ميتا فيزيقا ٢ ، ٨ ، ١٩٩

للحياة أقلّ ، يكون اعتماده على العقل أكثر . لذلك هو يُنَمّي عقله . . . الخ»

إذن الفنّ ليس إلا وليد الطبيعة مساعدا لها مكملا نقصها متعاونا وإياها فيما قد فرض على الحياة الإنسانية من سير مقدور محتوم وقانون صارم لاتستطيع أن تفلت منه .

لذلك فالفن لايقلد الطبيعة بمعنى أنه ينقل صورها ، ولكنه يقلدها بمعنى أنه يسير سيرها ويحيى سنتها ويذكر بقانونها . يقول أرسطو : « إن الفنّ يقلد الطبيعة » فماذا يعنى بذلك؟ يقول فى كتاب السماء والعالم[1] ، حيث يريد أن يتكلم عن نظام الكون : « إن هذا النظام فى الكون نتيجة اتحاد الأضداد وتجانسها وتوافقها فى كلٍ متحد » . ثم يمثل بالرسم والموسيقى وكيف يخرج الفنّ نتائج متجانسة منسجمة من التضادّ والتنافر . إن الفن يقلد الطبيعة فى هذا ، يقلد الطبيعة فى التأليف بين المتنافر والمجانسة بين الأضداد .

إذن ليس هناك محاكاة ، وإنما محاكاة الفن كشف عن الحقيقة وتمثيل للجوهر والحقيقة لاالصورة . وما الصورة الخارجية إلا وسيلة من وسائل الاستشفاف ، أو هى فى مصطلح النقد الحديث أداة من أدوات إخراج الفن كالكلمات والألوان والأنغام . وما حياة الناس إلا مادة الفن ، وما حركاتهم إلا مجرّد الوحى لاالفن نفسه . ينقّى الشاعر منها مايريد ويستخلصه ولا يمثل الكل دون حساب .

أما هذه الصورة التى يخرج عليها الفن وكيفية خروجها وإلى كم

---

(١) السماء والعالم فقرة ٣٩٦ رقم ٥ .

تتأثر بنوع الأداة . فكل هذا وغيره من مباحث النقد المثمرة يعرض لها أرسطو . فتارة يضيئها بأضواء كشافة واضحة ، وتارة يمرّ عليها بمجرّد ذكرها أو التنبيه إلى قيمتها . فنى كتابى الشعر والخطابة يتحدث عن الأداة كما سنبين ذلك فى مبحث الأداة فيما بعد . ولكنه يعرض إلى هذه الأداة من حيث علاقتها بالمحاكاة فيقول فى أول رسالة التفسير [١] « إن الكلمات المنطوقة رموز لتجارب عقلية . والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة . وكما أن الناس يختلفون فى خطوطهم فكذلك يختلف الناس فى الأصوات التى ينطقون بها . ولكن التجارب العقلية التى ترمز إليها هذه الكلمات رمزا مباشرا واحدة عند الجميع . كما أن هذه الأشياء التى تحدث الأثر فى نفوسنا واحدة بالنسبة للجميع . » ثم يقول إنه بحث هذا بالتطويل فى كتابه عن الروح .

من ذلك نرى أن أرسطو يعتقد أن النموذج أو الصورة بالنسبة للناس جميعا واحدة ، والأثر الذى تفجره أى التجربة العقلية التى تحدثها أيضا واحدة . ولكن الاختلاف يأتى فى التعبير عنها وهو يختلف باختلاف اللغات نطقا وكتابة . أما الصلة بين الكلمة ومدلولها فهى ، كما يقرّر أرسطو ، صلة اصطلاح أوجده الناس وتعارفوا عليه . ولكن الصلة بين المحسوسات وصورتها فى العقل صلة المطابقة للأصل مطابقة تامة .

أليس فى هذا لفتة إلى أولى معالم التفكير فى عملية الإبداع والوحى . إن الصور عند أرسطو تصل إلى العقل واحدة عند كل الناس ولكن

---

(١) ابتداء رسالة التفسير .

الفن لايصوّر هذه الصورة بالذات، ذلك أنه يصور الحقيقة العالمية من خللها . إن الشعر لايصور شجاعة البطل المذكور بالذات ولكنه يصور الشجاعة ممثلة فى هذا البطل بشكل معين من أشكالها . يقول فى كتاب الشعر [١] « فالفنون المقلدة ، وأرقى صورها الشعر ، تعبير عن مايتحقق من الحقيقة الكونية العالمية فى الحياة الإنسانية » .

إن أرسطو لم يذكر لفظا يدل على الخيال ، ولا هو فى رأينا يتحدث عن هذه الملكة فى وضوح دون أن يذكرها كما يرى الأستاذ بتشر فى كتابه القيم عن نظرية أرسطو فى الشعر والفنون الجميلة [٢] .

ولكنه ، وهذا فى نظرنا يكفيه ، قد أوجد الأسس الأولى للتفكير فى هذه الملكة . فهناك صورة وهنا عقل وبين الصورة والعقل تتدخل ملكات وحواسّ ووجدان . فما دور كل منها ؟ وكيف تعمل ؟ هذا ماتركه أرسطو للنقاد من بعده يجولون فيه . إنه لم يذكر الوحى ولم يرسم صورته . ولكنه فى كتابى الشعر والخطابة يتحدث عن الملكة ويكبر من شأنها . ولكنه مع ذلك يرى أن الاعتماد على الصناعة واجب . وهو لا شك كان يرى أن هذه النصائح أو القواعد العامة ، التى ليست بقاطعة كما يقول ، ستعين الشاعر أىّ عون على التأليف الأدبى الممتاز . لذلك لانعجب إذا أثرّ أرسطو فى القرون التى تلته ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، أثرا أساسه الإكبار من شأن الصنعة .

(١) الفقرة ١٤٥١

(٢) صفحة ١٢٥ وما بعدها S. H. Butcher Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts. Macmilan 1898.

وبالرغم من جهود بعض النقاد فلقد ظلت الصنعة ، أى فكرة العمد فى التأليف الفنى غالبة حتى فجر النهضة ، يوم مثلها فى أقوى صورها شاعر النهضة الأول دانتى. قال الشاعر العظيم مرارا إن الشعر نتيجة التفكير والتأمل ، وأكبر من شأن اللغة فهو الذى وضع للإيطالية الحديثة أول قاموس لغوى مما جعل الإيطالية فى عرف كثيرين من علماء اللغة والأدباء أكثر اللغات الحية موسيقية بفضل دانتى .

والفنان عند أرسطو يستطيع أن يرسم مايرى وما لايرى بشرط أن يقنع أنه يمكن أن يوجد . وهنا مدخل صعب عسير للكلام عن الخيال الشعرى وعلاقته بالمحاكاة . وعن علاقة المحاكاة بالإقناع . فبينما نجد أرسطو حريصا على أن ينص أن الشاعر حر فى انتخاب موضوع المأساة أو حوادثها نراه قد أحس ، بإحساس العالم المدقق فى الشعر الذى أمامه. أن هذا الذى ينتجه الشاعر وإن لم يكن محاكاة فهو يحمل طابع المحاكاة العام . إن الحادثة التى يصورها الشاعر وإن لم تكن قد وقعت فعلا . فهى لابد قادرة على الإقناع بإمكان وقوعها . بل إن الشاذ الذى يقع بالفعل ليس مادة صالحة للفن لمجرد وقوعه لأنه شاذ . وبعبارة أخرى للفنان أن يعلو فوق الطبيعة ولكن عليه ألايخالفها أو يخالف أى قانون من قوانينها .

وهذا بعينه مانراه فى معالجته للشخصية المسرحية وللغلطة المسرحية التى اتخذها أساسا للمأساة والهزلية . ونمت وانحرفت فى الهزلية من بعده حتى قادت إلى « هزلية الغلط » المعروفة لدارسى الفن المسرحى . فكل هذه النقط الدقيقة التى يتتبعها فى حرص العالم الذى لايريد أن يفوته منها شىء

لاتأتى قيمتها لما قد حصرت، ولكن قيمتها فى تلك الومضات الخاطفة التى تجعلنا نلمح حقائق الفن بأوضح مما نلمحها بكثرة الشرح والتفسير .

وأما كلام أرسطو عن اختلاف الفنون وتشابهها فلقد حمله النقاد أكثر مما يحتمل فى نظرنا . فاتكنز [1] مثلا فى كتابه عن النقد فى العصور القديمة يرى أن فى كلام أرسطو أساسا واضحا لنظرية التفرقة بين الفنون عند لسنج . وأرسطو لم يفعل أكثر من أنه فرّق بين فن الصوت والحركة وبين فن اللون والصورة دون أن يقارن ودون أن يحمل الأداة شيئ من أسباب هذا التفريق أو الاختلاف . هذا ويجب ألا يغيب عن بالنا أن الموسيقى فى عصر أرسطو كانت متصلة بالغناء والتمثيل اتصالا أوثق مما نجده نحن فى أيامنا هذه ،حتى حقّ لأفلاطون أن يقول : « إذا كانت الموسيقى بغير كلمات صَعُب أن نرى شيئا له قيمة يقلد أو يحاكى » . مما يدل على أن الموسيقى كانت فى أغلب صورها ، بل فى أقرب صورها إلى الذهن حينما تُذكر ، مصاحبة بالغناء أى الكلمات .

واتصال شعراء المسرحية بفن الموسيقى كان كاتصال المخرج بها فى أيامنا . يروون عن أسخيلوس، أول شاعر أدخل الحوار فى الشعر فأوجد أولى صور المسرحية عند اليونان، أنه هو الذى كان يعلّم الجوقة العزف . وأنه كانت له اختراعات خاصة به فى فنون عزف الموسيقى . وكثيرا ما كان يطلق على الشاعر المسرحى نعتا مشتقا من لفظة الجوقة، (جوقى) أو ماشابه ذلك . بل إن منهم من كان يمتهن تعليم الرقص

---

(١) الجزء الاول صفحة ٧١ — ١١٩ Atkins. Literary Criticism in Antiquity. Cambridge 1934

خارج المسرح . وكل هذا يدلنا على الصلة الوثيقة بين الشعر والغناء والموسيقى — بل إنها كلها كانت تتمثل فنا واحدا ليس من السهل أن توضع بين أجزائه الحدود . فاستطاع الفنان الواحد أن يعبر بكل أنواعه دون أن يجد حرجا فى هذا التعبير كما يجد فنان اليوم .

لذلك عند ما يتحدث أرسطو عن الموسيقى وخاصة عند كلامه عن الشعر المسرحى يجب أن نذكر أنه، بالرغم من أنه يذكر آلاتها المعروفة فى دقة، كان يتمثل دائما صورة هذا الفن فى عصره . وما يوحيه اشتباك فنى الشعر المسرحى والموسيقى على نحو بعينه فى المسرحية الأثينية القديمة . لقد كان الفرق بين الفنون الصوتية والفنون البصرية واضحا ؛ ولكنه الوضوح الذى توحى به طبيعة وجودها أيام أرسطو . أما نظرية الاختلاف بين الفنون فهى تنظر إلى المسألة من زاوية أخرى . وإن تكن قد استعانت ببعض ماقاله أرسطو فى هذا الباب ، وإن تكن قد بنت فكرتها على أرض لم تكن تتاح لها لولا ما أثرّ به أرسطو فى التفكير النقدى ، فانها بلا شك لم تجد الأساس عند أرسطو ، بله كل شىء معدّا كما يقول أتكنز وغيره . لقد فرّق أرسطو بين هذه الفنون بأن ذكر أن هناك فرقا ، ولكنه لم يبحث عن كنه هذا الفرق أو سببه ولم يحاول تحديده . قال أرسطو مثلا كل فن من الفنون يجب أن يؤدى اللذة المناسبة له . ولم يزد على ذلك شيئا يدل على أنه سار فى اتجاه التفكير الحديث فى تبين هذا الفرق فى اللذّة خطوة واحدة .

وإن الذى قدمه أرسطو فى دراسة وحدة الموضوع ، والانسجام التام بين الأجزاء والكل فى الحادثة المسرحية ، والشخصية التمثيلية ، والنهاية التى

يجب أن تختتم بها القصة الممثلة ، لأهم من ذلك وأخطر أثرا فى النقد الأدبى.
ولكن الذى لاشك فيه أن المقارنة التى عقدها بين الشعر والفلسفة ستظل أبدا نبراسا للناقدين ونجما هاديا للدارسين . لقد كان ذلك بالنسبة لأهل عصره نوعا من النهاية السعيدة للخصومة بين الفلسفة والشعر ، فلقد أساء الشعراء إلى الفلاسفة وانتقم أفلاطون منهم للفلسفة . ولكنه بالنسبة إلينا ، الذين لانرى هذه الخصومة ولا تحيط بنا من ظروف العصر مبرراتها ، نرى فيها اللمحات القوية لحقيقة الصلة بين العلوم عامة والفنون . إنه التصوير الصحيح للارتباط بين كل قوى التفكير والحس فى الإنسان .
نقرأ اليوم لناقد حديث فنراه يسائل نفسه أين الحس وأين العقل فيما يقرأ من شعر ؟ وهل ينفرد واحد منهما بالإنسان لحظة ؟ وهل يتعطل العقل ونحن نحس ، أم يتعطل الحس ونحن نفكر ؟ نقرأ هذا وأمثاله من أقوال النقاد فلا نقول أكثر مما قال أرسطو : الشعر والفلسفة كلاهما يهدف إلى استجلاء الحقيقة ولكل طريقته . إن الحقيقة هدف اليونان فى الشعر وفى الفلسفة ، ستظل أبدا هدف الإنسانية فى تفكيرها وحسها . إن الكون كل واحد مهما تعددت مظاهره وتضادت ، والإنسان كل كامل بحسه وشعوره بعقله وتفكيره . وهو بدوره جزء متكامل مع الوجود والوجود متكامل به . وكما يشترط كولردج فى القصيدة ، تمييزا لها من النثر ، أن الجزء فيها يجب أن يُعجب لذاته كما يعجب لارتباطه بالكل ، والكل يعجب لذاته كما يعجب لارتباطه بالأجزاء ، فكذلك الإنسان كل بذاته يعجب ، وجزء فى الوقت نفسه يعجب لارتباطه بالكون . والكون والإنسان معا هدف الإدراك وغاية المعرفة .

الفصل الخامس

— ١ —

كان يمكن لهذا التراث الفلسفى القديم أن يستمرّ مع تقدم الفلسفة وتطوّرها فيفتح أبوابا للبحث والتفكير حول معنى الفن وحقيقته وكيفية إبداعه لولا أن الفلاسفة كفوا فيما بعد ذلك عن الاتصال المباشر بالفن لما آلت إليه أحواله . ولذلك قلّ تفكيرهم فيه بالذات ؛ وكأنما الزمان قد أراد أن يستريح من مجهود إخراج فيلسوفين عظيمين فلم يظهر لهما فى الأفق صنو إلا بعد زمان طويل .

وسيجد الباحث فى هذه الفلسفة القديمة والوسيطة آفاقا من التفكير الفلسفى تعاون فى التفكير حول الفن . ولكن الذى لاشك فيه أنه لم يظهر جديد جبّار فى الموضوع يلفت نظر النقاد إليه .

ولعلّ أهم ما يمكن أن يؤثر أثرا ما فى هذا التفكير هو ظهور مذاهب المتصوّفة أو اخر العصر اليونانى وأوائل العصر الرومانى . فلقد فتحت هذه المذاهب أبوابا جديدة ووسائل حديثة لاستجلاء الحقيقة الفلسفية وبالتالى للإلهام فى الفن . ففى التصوّف ، الذى بذر بذوره الأولى أفلوطين ، أصول لفكرة التجلى أو اللاوعى الحديث فى عملية الإبداع الفنى . ولكن هذه الأصول غارقة فى أغوار الفلسفة فلم تؤثر فى النقاد ولم يعد الفلاسفة نقاد فن كما كانوا . ولعلّ أثرها لايظهر إلا فى هذه العصور الحديثة إذ دخلت النقد الأدبى من باب علم النفس لتساعد على

دراسة عملية الإبداع الفنى . ومن باب علم الجمال من قبل ذلك لتساعد على تفهم العلاقة بين الفن والجمال .

ولكننا لا نريد أن نعبر هذه العصور القديمة عبورا دون أن نقف وقفة ، وإن تكن قصيرة ، أمام ماهزّ هذا التراث القديم هزّة قوية قبل أن يطويه النسيان . هزّة لم تتعرّض لهذا التراث القديم بالنقد أو الإحياء أو الدرس . ولكنها أكملت . دون قصد إلى ذلك ، فكرة من أفكاره الرئيسية بوحى من أحوال الفن فى العصر . وتلك الوقفة يجب أن تكون أمام رسالة روعة الأسلوب . تلك الرسالة التى اختلف النقاد فى زمانها أهو القرن الأول أم الثالث بعد الميلاد . كما اختلفوا فى مؤلفها أيكون لونجينوس مستشار الزباء الذى عاش فى القرن الثالث أم مجهول بهذا الاسم عاش فى القرن الأول ، أم . وهذا أيضا رأى له وزنه ، هو آخر لا يسمى بهذا الاسم أصلا ؟ وكل هذه الاحتمالات مناقشة فى مقدمة ترجمة الرسالة التى قام بها الأستاذ « ريس روبرتس » الإنجليزى [1] .

لقد أراد صاحب هذه الرسالة أن ينقل فن الخطابة بالذات ؛ فالروعة التى عناها روعة الأسلوب الخطابى ، النقلة التى جعلته فنا

---

(١) أقدم نسخة لهذه الرسالة هى مخطوط المكتبة الأهلية بباريس رقم (٢٠٣٦) وهى ترجع إلى القرن العاشر . وأقدم ترجمة لفتت أنظار العصر الحديث إليها هى ترجمة بوالو الشاعر الفرنسى المعروف عام ١٦٧٤ ، وهى ترجمة غير دقيقة . وللرسالة مخطوطان آخران فى نفس المكتبة ولها تراجم أخرى فرنسية وإنجليزية ولكن أحدثها وأدقها ترجمة الأستاذ روبرتس (Rhys Roberts) التى رجعنا إليها . وقد طبعها فى مطبعة جامعة كامبردج عام ١٨٩٩ .

لاجزءا من المنطق ولا وسيلة للإقناع . لقد خنقت الصناعة اللفظية فى عصره هذا الفن بالذات لكثرة ما كتب المعلمون لتلاميذهم من أبناء السراة من رسائل مدرسية تبحث فى الأسلوب وتوصى بقواعد الحسن التى تتبع فى إخراجه . يقول إن مهمة الخطابة . بل مهمة الفن الأدبى ، ليست الإقناع ولا هى اللذة أيضا . ولكنها نقل الإنسان من دنياه والارتفاع به من على سطح الأرض ليستشرف الكون من علٍ . وهذا لايحتاج ، ولا يمكن أن يحتاج . إلى صناعة . وإنما هو يعتمد كل الاعتماد على ملكة إلهية وهبة سماوية .

وبصرف النظر عما فى هذه الرسالة من قيم فى باب مهمة الفن وأثر البيئة فى الأدب وأثر السنّ فى شعر هومير مما أوجد الفرق الواضح بين الإلياذة والأوديسا . بل بصرف النظر عن القيم من المقارنات التى عقدها بين أدب اليونان وأدب الرومان . مبينا أثر البيئتين وطبيعة الشعبين . والأمثلة الوفيرة من الشعر والأدب التى يراها النقاد أحيانا سرّ قيمة هذه الرسالة ، بل بصرف النظر عن التقسيم الدقيق لعناصر الروعة فى الأسلوب وأسبابها ، فان الذى يهمنا هنا ونحن بصدد الكلام عن المحاكاة هو ذكره الخيال كوسيلة من وسائل التعبير الفنى . فان هذه اللفظة كانت جديدة فى عالم النقد ، بل إن من النقاد من يرجع تاريخ أول استعمال لها إلى هذه الرسالة بالذات .

يقول لونجينوس إن الخطابة كالشعر كل منهما اختراع أو خلق جديد . ولكن وسائل التعبير تختلف : « إن الطبيعة والفن كلاهما شىء

واحد ، فالفن يصل إلى الكمال إذا ظهر وكأنه الطبيعة ، والطبيعة تصل إلى الكمال إذا ما انطوت على الفن[1] » لذلك وجب على التعبير الفنى أن يصوّر الطبيعة بما فيها وبنظامها .

وهو إذ يعدد عناصر الروعة فى الأسلوب يبدأ بذكر جلال الإدراك . إدراك المؤلف لما حوله وكيف يستطيع أن يحس الجليل وأن ينقيه مما يحيط به من توافه . وهذه ملكة تخلق ولا يمكن أن توجد بالمران ؛ يقول فى هذا الصدد : لابد للأديب من أن يحس أن هذا الذى يصوّره له قيمة عقلية ومكانة فى الفكر ممتازة ليستطيع أن يصل إلى جلال الإدراك شرطِ روعة الأسلوب الأول والأهم . وفى أمثلته عن التشبيه يتصدّى إلى الكلام عن الخيال . وهنا نجد المحاولة الأولى فيما نعرف لتحديد هذه العملية ، عملية الإبداع الفنى بتأمل آثارها المنتجة . وهذا فى نظرنا أصحّ الطرق للتعرّض إلى دراستها لأن الأثر نفسه خير برهان وأدقه على ما دار فى خلد الشاعر وهو يؤلف . والعجيب أن علماء النفس المحدثين لا يصبون جهدهم الأكبر فى هذه الناحية وإنما هم يشتتون جهودهم بين الأثر وبين ما حوله ، أى ما حول عملية الإبداع من معلومات أو شواهد كاعتمادهم مثلا على مسودات القصائد . لتبيان خطوات العملية أكثر من اعتمادهم على الصورة النهائية باعتبارها المرحلة الأخيرة والغاية منذ البداية [2] . إن الشعراء عند لونجينوس لا يصورون

(١) روعة الأسلوب ٢٢ ، ١

(٢) نجد صورة من هذا فى رسالة الأستاذ مصطفى سويف « الأسس النفسية للابداع الفنى » من منشورات جماعة علم النفس التكاملى . ولعلها الصورة العربية الوحيدة فيما نعرف لمثل هذه الدراسات .

مايحسون بطريقة واحدة . ولا يدل على هذه الطريقة ويبين بعض معالمها على كثرة ما يحيط بها من غموض ويكتنفها من صعاب لتعلقها بالنفس الإنسانية . درس الأداة أى الألفاظ أو الفكرة أو الموضوع ولكن الذى يدل عليها هى الصورة التى يرسمها . الأثر الفنى ، الذى يحرّك المشاعر فعلا فينقلها من عالم الأرض إلى مشارف السماء أو يرتفع بها وينقلها نقلا كما يقول لونجينوس . إنها هى هذه الصور التى تفصح عن الطريقة قبل غيرها . إن الخيال هو الشعر ، هذا مايقوله بعض النقاد المحدثون أمثال كولردج ومدرسته ، وإن الخيال هو مفتاح دراسة عملية الإبداع عند لونجينوس . إنه لم يقل ذلك صراحة وإنما اتجاهه نحوه وإكباره من شأنه يدلان على ذلك .

والخيال عنده نوعان متميزان .[١] نوع يؤلف بين الأجزاء المتفرّقة فى الطبيعة ليخرج منها صورة جديدة من هذه المتفرّقات لاتوجد كوحدة فى الطبيعة . وخيال يخترع شيئا جديدا لايوجد بأجزائه ولا بكله فى الطبيعة . وبأمثلة من شعر هومير يرينا بعض المناظر التى رسمها ، كصورة العاصفة التى عاناها أوديسيوس فى الأوديسا ، وكيف أخرج الشاعر لنا تلك الصورة المحركة للعواطف والإحساسات . بل الخارقة لها من خياله .

وجدير بالتقرير أن لونجينوس لم يسمّ هذين النوعين من الخيال باسمهما . ولكنه وصف وفارق . فمهد بذلك إلى نظرية من أعمق

---

(١) روعة الأسلوب جزء ٩ ، ١٠

النظريات فى النقد الأدبى الحديث — إلى نظرية الخيال عند الشاعر كولردج ؛ وقدّم أولى الخطوات وأثبتها فى باب هامّ ، تضخم كثيرا فى هذا العصر الحديث ، من أبواب الدراسة الفنية النقدية — باب الإبداع الفنى . وكان يمكن أن يتاح للمشتغلين بعلم النفس فى الإبداع الفنى أو فى العبقرية عامة أن يفيدوا أيما فائدة من كلام الشعراء والنقاد على اختلاف عصورهم فى الخيال وأنواعه ، ومن آيات الفن الشعرى بالذات فى هذا ، لأنه الفن الوحيد الذى يمكن أن ترى فيه خوالج النفس وتفاصيل الانتقال من صورة إلى صورة . ولكن علماء النفس ظلوا ، بل أنهم مازالوا إلى اليوم ، لايقرأون فى الفن الشعرى ولا فى النقد ربع مايقرءون فى الفلسفة .

أما فكرة المحاكاة التى تعنينا فقد اتخذت بذلك سبيلا جديداً فى البحث هو نفس السبيل الذى مازلنا نحوم حوله ونهيم فى مفارقه إلى اليوم . لقد فرغنا من تقرير أن هذه المحاكاة لايمكن أن تكون حرفية . لقد قال ذلك أرسطو منذ أربعة وعشرين قرنا ، ولقد ردد النقاد ذلك مرّات تجاوز عدد هذه القرون عدّا . ولكن المبحث الخصب منذ تكلم أفلاطون عن الإبداع الفنى ، ومنذ تحدث لونجينوس عن الخيال فى الإنتاج الأدبى ، هو حقيقة هذا الاختلاف بين ما أوحى وما خرج عليه الوحى من آيات فنية . ما مظاهره وعلام يعتمد ، وما هى خطوات هذا التغيير أثناء العملية ، وما هى طاقات الأدوات المستعملة فى التعبير فى يد من يصطنعها . وما هى دلالات العملية كلها فى الآية الفنية آخر الأمر وأهمه .

— ٢ —

أما الأداة فلقد كانت لها وقفة خالدة فى القرن الثامن عشر ، وأما الخيال فلقد حظى فى نفس القرن بقفزة فى بحثه وتصوّره خليقة بالخلود هى أيضا . ذلك أن بعث الفلسفة اليونانية القديمة قد أخذ فى آخر القرن السابع عشر يؤتى أكله فى الفلسفة الحديثة . لقد أخذت أوروبا تحس يقظة عقلية تشابه تلك اليقظة الخالدة التى أتيحت للعقل البشرى فى القرن الرابع قبل الميلاد . وما كاد هذا القرن ينتصف حتى وقف العقل فى أوروبا أمام كل شىء ليسأل ما هو وليؤكد وجوده وسلطانه وقدرته على معرفة كل شىء . وإذا الفلاسفة فى أكثر بلدان أوروبا ، فى انجلترا وفرنسا وألمانيا ، يتبادلون التفكير فى الموضوعات المختلفة ، وينقد بعضهم بعضا ويحاول كل منهم أن يتصل بالآخر وأن يفند آراءه ويستفيد بها . وموضوع التفكير أبدا هو الكون ، وجوهر البحث هو الإنسان . وتساءل الفلاسفة ما الحياة وما الطبيعة وما الإنسان . وأخيرا تساءلوا وما الفنّ وما الجمال . كما تساءلوا ما الخير وما السعادة ؟ .

ولم تقنع أوروبا كما قنع اليونان قديما بأن نصوا على أن هدف التفكير هو الوصول إلى الحقيقة ، وإنما أضافوا إلى ذلك أن هدف التفكير لذّته أيضا . ولم يقنعوا بأن يقولوا هذه هى الحقيقة ، ولكن حاولوا أن يربطوا بينها وبين كل مايتراءى لهم من مظاهر الحياة ؛ إن الحقيقة ليست الخير ولا هى اللذة ولا هى الجمال فما هى وكيف تدرك ؟ .

وظهرت في أوروبا في القرن الثامن عشر خاصة فلسفات جديدة كثيرة تبنى كلها على أسس من التفكير الحديث ويفيد بعضها من تجارب البعض الآخر . لقد تمثلت الإنسانية التراث القديم وهفّ العلم وسارعت التجارب للمساعدة ، وإذا فلسفة جديدة تزدهر ثمارها وتورق أشجارها . فلسفات في كل بلد تصطبغ بشخصية هذا البلد الجديدة المحسة لكيانها إحساسا قويا لأول مرّة . وإذا فلسفات تطابق مزاج أهل هذه الأمم وطبائعهم . يقول لسنج الألماني مثلا : إن الإنجليز يتفلسفون بحواسهم ولا يتعبون أنفسهم كثيرا ، والفرنسيون يتفلسفون بروحهم ويحلقون كثيرا ، والألمان يتفلسفون بعقلهم أداة الفلسفة الأولى بلا منازع .

واهتم فلاسفة الألمان بفرع من فروع الفلسفة كان لهم هم ، فيما يقولون ، فضل اختراعه وهو علم الجمال . وكان الكلام قد أخذ يكثر فيه ، ولكن الذي أدخله باب العلم هو الفيلسوف بومجارتن في منتصف القرن الثامن عشر ، بعد أن كثر الكلام في العقل وانتشر سلطان العقل حتى كاد يغفل الوجدان في إمكانه إدراك الحقائق ولو بطرق غامضة كما يقول هذا الفيلسوف نفسه . وسرت عدوى هذا العلم الجديد الذي أدخل في علوم الفلسفة وتحدث فيه أعظم فلاسفة العصر أمثال كانت ، فسرت عدواه إلى كل مثقف . وإذا الشعراء يقرءون طرفا من هذه الأبحاث ، وإذا النقاد يسارعون بالإفادة منها فيما يتصدّون لدرسه أو نقده من آيات الفن . ذلك أنه لتعريف الجمال ومحاولة تمثل إدراك الناس له وتأثرهم به كان لابد من التعرّض إلى آياته التي خلدها الفن .

فما حقيقة الجمال وما جوهره ، وهل هو فى الشىء المحس موجود ، أم هو فى إحساس الناس كامن ؟ أم هو الإنسان هو الذى يضفى الجمال على الأشياء فيكسبها خاصة الجمال ؟ كل هذه مباحث خاض فيها الفلاسفة فى سبيل توضيح هذا النوع الغامض من الإدراك . ولما كانت كثرتهم من الألمان الذين يعرفون إلى اليوم بتدقيقهم الدقيق فقد قسموا فيه الشعرة إلى نصفين طولا كما يقول الفرنسيون . ولكثرة ما تحدّثوا عن آيات الفنّ فى صدد البحث فى فلسفة الجمال اختلط مفهوم الفن بالجمال زمانا طويلا بفضل هؤلاء الفلاسفة ، فلاسفة النصف الأخير من القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر .

ولسنا بصدد الانتصار لفريق دون فريق من المتنازعين فى الجمال أهو كائن فى الصورة أم فى الإدراك أم فى الإحساس ، بل لسنا فى صدد التعقيب بالحمد أو بالسخط على ظهور هذا العلم على يد بومجارتن ، وما أساء به هذا الظهور إلى الفن كما يرى تولستوى . لأننا إنما نعنى بالنقد الأدبى وما اتصل من هذا العلم بالنقد نراه عند الشعراء والنقاد لا عند الفلاسفة . وفى آيات الفن التى أنتجتها عقول تأثرت بمثل هذا التفكير ، لا فى كتب الفلسفة التى تشرح وتدقق وتحاول أن تصل إلى الحقيقة .

وأهم ما أثر به هذا العلم فى الشعر أمران . الأول أنه فتح أمام الشعراء آفاقا جديدة من تأمل إحساسهم وتبينه مما كانت له آثار واضحة فى إنتاج بعضهم . وإن تكن كثرتهم لا تتصل فى ثقافتها إلى أىّ تعمق . هذا وردزوورث مثلا يقول فى بعض ما قدم به من دواوين شعره :

« ولقد أخبرت أن أرسطو يقول ...» ويورد جزءا معروفا جدا من كتاب الشعر . ولكن هذا لايمنع شاعرا ككولردج وشيللى وغيرهما من أن يفيدوا من هذه الفلسفة آفاقا واسعة فى التأليف والنقد . أما كتاب فرنسا خاصة فلقد تأثروا بهذه الفلسفة أيما تأثر . وأهم من تأثر منهم فى هذه الناحية بالذات كان الكاتب الأشهر ڤولتير .

وأما الأمر الثانى فهو فتح الباب على مصراعيه فى الكلام فى النقد الأدبى عن عملية الإنتاج الفنى . فلقد أكثر هؤلاء الشعراء من وصف هذه الناحية بالذات من الوحى واهتموا بها اهتماما أمدّ النقاد بمادة وفيرة فى هذه الناحية أخذت تتلوّن ألوانا مختلفة مع تقدم العصر ولكنها أبدا فى ازدياد وعمق .

— ٣ —

اتصل ڤولتير بالذات بهذا الناقد الذى كان له الفضل فى الخطوة الجديدة فى تاريخ تطوّر فكرة المحاكاة . ذهب ڤولتير لزيارة أصدقائه فى ألمانيا فاحتاج إلى مترجم . ولما اضطر مترجمه الأصلى إلى التغيب فترة أوصاه قبل رحيله بهذا الشاب الفقير النابه إفرايم لسنج ليحلّ محله كمترجم له حتى يجد الشاب وسيلة يسدّ بها رمقه .

وأخذ هذا الشاب الصغير يعلو فوق أمواج الحياة مكافحا لايكاد يقع فى يده مال حتى ينفقه فى الرحلة إلى العواصم ليرى متاحف الفن، فقد كانت زيارتها أمتع متعة بالنسبة إليه ، وليرى مسارح العواصم فلقد فتن بالمسرح منذ صباه وعمل فيه .

وبعد تأملات واسعة النطاق كثيرة المواد متنوّعة الأمثلة وصل لسنج إلى نظريته المعروفة فى التفرقة بين الفنون عن طريق الأداة . لقد فكر كثيرا فاذا التفرقة فى مرحلة الإبداع صعبة ، وإذا الفنان فى كل فن هو الفنان بحسه وعقله . وإذا التفرقة عن طريق متلقى الفن تصطدم بصعاب أشد ، فمتلقى الفن مدلول غامض متنوّع متشابه فى كثير ، مختلف فى كثير أيضا . وكل هذا الاختلاف والتشابه متداخل متشابك من الصعب تبينه . إذن فليهجم على التفرقة عن طريق الفن نفسه . وكان قد ساح ورحل ورأى وتأمل زمانا طويلا فوصل إلى أن الأداة ، المادة الخام التى يستعملها الفنان ، هى الأساس فى اختلاف الصورة فى الفنون المختلفة [1] .

لقد آمن لسنج بمهمة الناقد إيمانا قويا . يقول : « أنا ناقد وسبيلى إلى الفن هو النقد ولا شىء سواه . » ويقول فى كتابه لاووكون[2] (اسم الراهب الذى فجّر تمثاله فى نفسه فكرة هذه التفرقة لأول مرة) إن لكل أداة فنية طاقة معينة هى التى تملى حدودها على الفنان . وليس معنى هذا أن الفنان مقيد بأداته فهو بطبعه يميل إلى أداة بعينها ، لأنه يجد بينها وبين مايجول فى نفسه انجذابا قويا وتوافقا فى إبراز مايجب إبرازه وإضعاف شأن مايجب أن يضعف شأنه .

وقف لسنج يوما أمام تمثال لاووكون فى الفتيكان فرآه وهو يغالب الأفاعى ليذودها عن نفسه وعن ولديه ، وتذكر قصة هذا الراهب أبياتا

---

(١) فصلنا ظروف هذه النظرية وكيف نشأت فكرتها فى مقال لنا فى مجلة الكاتب المصرى عدد ابريل سنة ١٩٤٧ تحت عنوان وقفة خالدة .

(٢) ترجمة ستيل . G. E. Lessing. Laocoon. (trans.) Steel.

من شعر فرجيل . وكانت المقارنة بين الصورتين النحتية والشعرية هى التى فجرّت فى نفسه فكرة الأداة الفنية وطاقاتها وما تضفى هذه الطاقات من صفات على الصورة الفنية .

إن الصورة التى يريد أن يرسمها الفنان لاتتغير فى نفسه فحسب ؛ ولكنها أثناء خروجها إلى الوجود فناً تتغير بحكم الأداة تغيرات جوهرية . فالمحاكاة إذن ليست مقيدة بالأصل لأن الأصل واحد وإنما اختلاف الأداة يُعدل فى هذا الأصل ويحرفه ويحوّره ويشترك إلى حدّ ما أو يتدخل فى إخراج الفنان لما يحس . وإن يكن هذا مما لايحس الفنان فيه بأنه مقيد فى شىء .

وطاقة أداة الشعر وهى الكلمة والنغم هى الحركة . ذلك أن أهم خصائص الحركة أنها توجد ولا توجد على التوالى فى سيرها قدما نحو تمامها ؛ والكلمة أو الصوت عامة يوجد ولا يوجد على التوالى فى سيره نحو الغاية التى صدر من أجلها وهى التعبير . لذلك فالفن الشعرى وأداته الصوت أقدر الفنون جميعا على تصوير الحركة . حركة النفس فى غموضها واضطرابها . وحركة الجسم للتعبير عن ذلك . وحركة الكون كله وهو يمثل الحياة . فما الحياة إلا حركة لاتنتهى . والفن كما قرّر أفلاطون وأرسطو من بعده يجب أن يحاكى الحركة .

لذلك نجد أن محاكاة القبح جائزة فى الفن الشعرى لأن رؤية القبح مجزأة صورته مما يضعف أثره فى النفس ، فلا تصدف عما يراد له أن يعبر عنه . بينما محاكاة القبح صورة واحدة،أو دفعة واحدة فى الصورة

المرسومة ، تصدّ النفس عن تأمل ماقد يراد له أن يعبر عنه ؛ فلا يصل التعبير أصلا إلى متلقى الفن ، وبالتالى لايمكن أن يؤثر فيه بشىء .

هكذا يستمرّ لسنج فى مقالات قيمة حول موضوعات فنية أو آيات للفن بعينها يوضح نظريته تلك . وهو فى كل هذا يشير إلى معالم النقد اليونانى القديم وإلى الشعر اليونانى والتماثيل الرائعة التى وصلت إلينا عن العصور القديمة ، مما يدلّ على أن الوحى ، أو الومضة الخاطفة التى أنارت له السبيل وهو واقف أمام التمثال لم تكن مجرّد فكرة وإنما هى نظرية متكاملة قد أطال التفكير فيها . ونقطة من البحث بعينها قد أحس ثقلها يرزح على عقله أعواما حتى وجد المفتاح لحلها .

وبهذه الخطوة التى فجرت حولها الكثير من النقد أخذت فكرة المحاكاة تستشرف آفاقا جديدة فى تفاصيل الصور الفنية ، وما يدخل فى إخراجها من عوامل . لاتكون من نفس الفنان ولا مما فجر الوحى فى نفسه ولكنها من الأداة .

وأهمّ اعتراض وجه إلى هذه النظرية هو اعتراض الناقد الإيطالى المعاصر بنيدتو كروتشى المعروف بنظريته المشهورة فى علم الجمال . يقول كروتشى : إن فن الرسم أو النحت يصوّر الحركة مثلما يصوّرها فن الكلام أو الصوت ، ولا فرق بينهما فى ذلك . لأن الوقفة التى يرسمها الرسام ليست فى الواقع جزءا من الحركة كما يقول لسنج ولكنها الجزء الذى يعبر عنها كاملة . حقا إن تمثال رجل يعدو لايعدو بالفعل كما لايعدو الشعر أيضا ، وهو لم يؤلّف لهذا . ولكنه يدلنا على العدو كاملا

وبكل حركاته . ذلك أن الرسام أو النحات يختار الجزء المعبر ليوحى بهذا الجزء بكل ماتوحى به طائفة من الأصوات عن كل الحركة ، ولكن بشكل معين يريده هو لها .

ونحن نسلم مع كروتشى بأن الجزء من الحركة أو الوقفة توحى فى فن الصورة بالحركة كلها كاملة . ولكنا نريد أن نقف معه عند الشكل المعين أو النحو الذى يريده لها الفنان . أليس هذا بدوره يختلف . أما أن الجزء يدل أو لايدل ، فهذا ليس لباب فكرة لسنج ولا هو أساس نظريته . ذلك أنه لايتناول الأداة من حيث أثرها فى متلقى الفن . وإنما هو يحاول أن يدرس أثر الأداة فى الصورة الفنية . وسواء عبرت لمتلقى الفن أو حتى للفنان نفسه عن كل الحركة أو الحركة بشكل معين ، فهذا لايمنع أنها جزء ووقفة قبل كل شىء . وهذه الحقيقة لاشك تضفى ألوانا من الصفات على الصورة وتضفى ، وهذا هو الأهم عند لسنج ، حدودا على المجالات التى يخوض فيها الفنان . قد يعبر الرسام عن الحركة كاملة ولكنه لايستطيع أن يعبر عن طائفة من الحركات ولا عن كل أنواع الحركات . وقد يصل بمتلقى الفن إلى أن يحس مايريده بهذه الحركة الواحدة أو الجزء من الحركة أو الوقفة حسب واقع صورته مثلما يصل فنان الصوت إلى ذلك ، ولكن النظرية فى صورة الفن لافى أثره . وفى كيفية التصوير لا فى غايتها ولا فيما قد فجر الوحى بها .

وبهذا نرى أن نظرية لسنج من حيث فكرة المحاكاة قد أضافت بلا شك جديدا قيما فى الموضوع . هو حدود هذه الصورة وطاقات

تعبيرها عما اختار الفنان أن يعبر عنه . إنها صورة مختلفة عن الأصل أى الموحى ، وهذا الاختلاف يأتى بعضه من عملية الإبداع وكيف تمّ ، ولكن بعضه الآخر يأتى أيضا من طاقة الأداة على التصوير بشكل معين .

— ٤ —

ولكن هذه الصورة قبل أن يتصدّى الفنان لتصويرها بأداته جالت فى نفسه شيئا . فما هو هذا الشىء وما صورته . أما أرسطو فقد استكان إلى أن صورة الكون تنطبع فى عقل الناس انطباعا واحدا طبق الأصل . وأما فلاسفة القرن الثامن عشر فلقد أخذوا يتساءلون وما العقل وما الطبيعة وما الإحساس بها ؟ يقول شارل نيكول مثلا « إن الطبيعة ليست العقل . وهى ليست الجمال . وهى ليست الخير . إنها لاتعرف العقل ولا اللاعقل . إنها هى هى كائنة ليس غير » .

وإلى جانب هؤلاء الفلاسفة وجد الشعراء المتفلسفون الذين مهدوا لهذه اليقظة العقلية ، وساهموا فيها وأخذوا نتائج الفلاسفة ليفكروا فيها وليحسوا بها ، وليسألوا أنفسهم بدورهم ما كل شىء . وهم واثقون أنهم بفنهم يستطيعون أن يهدوا إلى طريق المعرفة وإلى الكشف عن الأسرار التى تحيط بمظاهر الكون من حولهم .

لقد مهد الأدب فى فرنسا وانجلترا بالذات إلى ظهور العقل الذى دمغ كل شىء بطابعه فى القرن الثامن عشر . ففى القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر نجد فى فرنسا مثلا الأديب مونتسكيو يأتى فى خياله بالغرباء إلى فرنسا . يأتى بالترك والفرس والسياميين ليسألوا فى حرّية

الغرباء ما أراد الكاتب أن يسأل بعقله . ماهذه النظم وما تلك التقاليد. وما هذا الإيمان الذى تعيش فى ظله فرنسا دون أن تعرف عيوبه . ونجد فى انجلترا فى نفس الزمان كتّابا ساخرين ، أمثال سويفت وجولدز سميث ، يرسمون صورا من الخيال صارخة فى سخريتها من هذا الذى يعيشون فى ظله من عادات ونظم ومعتقدات . لقد صحا الأدب بفضل إرهاف حسّ أهله ليمهد لصحوة العقل الممتازة ، فانطلق الأدب من كل قيد وخاصة قيود القدماء ، كما انطلقت الفلسفة من كل قيد وخاصة قيود القدماء . انطلق الأدب فشهد القرن الثامن عشر حريته التى لاتخضع لقاعدة ولا لنقد . وإنما تخضع لوحى النفس ، ولا تستوحى مثلا قديمة وإنما تستوحى واقعها وحياتها ؛ أو الطبيعة من حولها فى البلدان التى تصنعت فا فتقر أهل مدنها إلى جمال الطبيعة فأحسوا جوعهم وشوقهم إليها.

وكما أحس الفلاسفة أن الإنسان محور الوجود . وأن العقل هو أسمى ملكاته . فكذلك أحسّ الأدباء من قبلهم أن شخصيتهم هى مصدر الوحى . وأن عقلهم هو أساس الفن . وإذا أدب الشخصية الفردية تعلو صوره فوق سائر صور الأدب ، فكثر الشعر والنثر الذى يتحدث فيه الفنان عن نفسه وعن حياته كما يتحدث عن خوالج فكره وعن خطرات عقله ، مما مهد تمهيدا قويا لظهور مذاهب فى النقد تعظم من شأن الشخصية الفنانة وتجعلها الأساس الأول فى فهم كل ما قد صدر عنها مثل مذهب سانت بوف فى القرن الماضى .

واجتاحت فرنسا وانجلترا وألمانيا ، بل كل بلدان أوروبا تقريبا ،

موجة رومانتيكية ، كما يسميها النقد الأدبي ، ما هى إلا موجة تحرير من كل سلطان وانطلاق من كل قيد. وكثرت كتابة الشعراء عن أنفسهم، فاذا مايوحى إليهم هو أهم مايشغلهم . وإذا هم يحاولون أن يصفوا كثيرا من عملية الإبداع الفنى فى نفوسهم بالآثار الفنية حينا ، وبما يكاتبون به أصدقاءهم أو يكتبون عن تاريخ حياتهم حينا آخر .

وإذا الشعراء يسألون أنفسهم ما كان الفلاسفة النقاد يسألونه لأنفسهم فى غابر الزمان . ما الوحى وكيف يلتقط الفنان صوره وكيف يصوّرها ؟ وإذا منهم من يفكر ويصل إلى ومضات من الحقيقة فينظمها شعرا أو يقولها نثرا . كأن يقول الشاعر الإنجليزى « وليم بليك » : « إن الأبله لايرى الشجرة عينها التى يراها الحكيم » . وتكثر الإشارات اللماحة وتكثر الأفكار المدروسة فى حقيقة الشعر ومهمته وصلته بالحياة، مما يؤلف مادة وفيرة لأصحاب علم النفس فى دراستهم للطبيعة الإنسانية وللعبقرية بالذات . ولكنهم لسوء الحظّ لم يهتموا بعد بهذا التراث العظيم ، ولعلّ كثرته ، فهو جزء ضخم من أدب أمم كثيرة ، هى التى صرفتهم عنه رغم خطورة النتائج التى يمكن أن يعين على الوصول إليها .

وأهم من جال فى موضوع المحاكاة من شعراء هذا العصر هو الشاعر الإنجليزى « ساموبل تيلر كولردج » ، صاحب أقوى نظرية فى النقد فى هذا القرن كله فيما يقدر النقاد المعاصرون . ذلك أن الوحى قد شغل عقل هذا الفيلسوف المحلق فى تفكيره فترة طويلة من حياته . فهو منذ سنّ مبكرة بدأ يدرس نفسه محاولا أن يعرف الحقيقة فى أمرها.

وكان مطلعا أوسع اطلاع على فلسفات زمانه ، متصلا بكثيرين من أساطينها ، ناقشهم وتأثر بهم وعارضهم حينا ووافقهم حينا آخر .

وكان يتعاطى الأفيون ككثير من شعراء زمانه . فأتاح له هذا المخدر لحظات من التنبه غير طبيعية ، فتحت له أبوابا فريدة من أحوال الإحساس يدرسها ويمعن فى تتبع تفاصيلها . وهو يؤمن بالوحى اللاشعورى ، أو اللاوعى كما سماه أفلاطون . إيمانا قويا إلى حدّ أنه يقول إن قصيدته المشهورة « كوبلا خان » قد نزل عليه الوحى فيها بألفاظها وكما هى . فلم يستطع أن يضيف إلى البضعة وخمسين بيتا ، بيتا واحدا من عنده بعد أن انتهت نوبة الوحى . إن الوحى عنده استشفاف أو تجلٍ لاعلاقة له بالواقع بالمرّة وهو لايصوّر شيئا مما تنقله الحواس المعروفة .

وعلى ذلك نفى فكرة المحاكاة عن الفن نفيا باتا . إذ ليس هناك أصل أبدا للصورة الفنية . إن الصورة الفنية تهبط أحيانا كما هى بالوحى المطلق من كل قيد . والوحى يهبط ساعة يريد . وقد يعين شىء على هبوطه . ولكن هذا الشىء ليس الصور المحسوسة .

وأهم ما قدم كولردج فى الفن النقدى نظريته فى أنواع الخيال ، فلقد خطا بدراسة هذه الملكة التى لها الدور الأول فى تصوير الصورة الفنية خطوة واسعة نحو التفكير فيها فى ظلّ ما وصل إليه التقدم العلمى والفلسفى ، بل نحو تحديدها وترتيب درجاتها فى الوقت نفسه .

يقول ليس الخيال تذكر شىء أحسسناه من قبل وقد تجرّد من قيود الزمان والمكان ومن كل علاقاته وارتباطاته ، لا ، ولا هو جمع بين

أجزاء أحست من قبل لتأليف شئ لم يحس . ولكنه فى الواقع خلق جديد . إنه خلق صورة لم توجد وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده . وإنما هو صورة تأتى ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلا واحدا فى الفنان . بل كلا واحدا فى الطبيعة . هذا الخيال وحده هو الذى يميز بين الشعراء العباقرة والشعراء المتشاعرين ، وسمى هذا الخيال خيالا وسمى أنواع الخيال الأخرى لعب الخيال أو مجرّد التصوّر . وقسمها وجعل منها المركب والبسيط ولكنه جعلها كلها فى مقام دون الخيال الحق .

كان كولردج قد رأى مسودة قصيدة لصديقه الشاعر وردزوورث فتأثر بها أيما تأثر . وذكر أن الشعر القديم بالنسبة إليه بارد وأن أكثر الشعر الحديث أجوف فارغ . فما السرّ فى جمال هذه القصيدة بالذات . وفكر فيها وسأل صديقه كيف أنتجها وتناقشا فى موضوعها ووحيها ، وخرج بآفاق من التفكير قد تفتحت أمامه . إن عملية التفكير وعملية الالتقاط متصلتان متضامنتان . ولا بد للشاعر من أن يحس أن هذا الذى يراه له معنى وله قيمة عقلية تبرّر مايحسه نحوه من انفعال . وقرأ كولردج نظرية الفيلسوف الألمانى الشهير كانت وقابله وناقشه . ولكن فلسفة كانت فى الخيال لم ترق له . ذلك أن كولردج يرى أن الإدراك مزج بين مايرى وكيفية رؤيته . هو التجاوب بين المادة والعقل . والخيال هو الذى يوحد بين المادة والعقل . وليس إدراك صورة الشىء المجرّدة هو الإدراك ؛ وإنما هو هذه الصورة وما نراه معها وقت رؤيتها من رواسب مما نعرف ، مما لاسلطان لنا عليه فى أن يتحد مع هذا الشىء بالذات .

ساعة الإحساس به . يقول « إن التفكير المجرّد ليس هو فكرة الله ، وإنما فكرة الله تأتى من التفكير مضافا إليه المعرفة المباشرة . ففى تأمل الطبيعة وهى من صنع الله جزء من إدراك فكرة الله والإحساس بها ؛ والإحساس بفكرة الله مضافا إليه التفكير فيها هو الذى يخلق فكرة الله » .

وهكذا يستمرّ فى كتابه « حياة الأدب » [١] فى شرح الخيال الشعرى مكبرا من شأنه واضعا إياه فى قمة الملكات الإنسانية ، بل ذروة النشاط الإنسانى أيضا . ولم يُفهم كولردج كثيرا فى عصره ، ولكن الدراسات حول نقده وشعره فى العصر الحديث أخذت تكثر وتتسع ، فاعترف له فيها بالفضل الأكبر فى أنواع من التفكير حول مسائل الفنّ الأدبى وأخصها ناحية التأليف والإبداع . لقد عاصر كولردج صديقه الشاعر وردزوورث . وأحس الصديق أن الطبيعة حوله ببساطتها هى الأقدر على الوحى من أىّ شىء آخر تختلط فيه المؤثرات وتتشابك . ولكن الفرق بين تأمل الشاعرين لطبيعة المحاكاة الفنية ، وبحث كل منهما فى طريقة الإبداع الفنى تدل دلالة واضحة على الفرق بين تفكير الشاعر الناقد الذى نجح شعره وذاع فى زمانه واعتبر شاعر الطبيعة الأول فى أدب أمته كلها ؛ وبين تفكير الشاعر الفيلسوف الذى احتاج إلى القرون التالية لتتذوّق شعره وتقدر تفكيره حقّ قدره .

يقول وردزوورث مثلا عن عملية الإبداع فى مقدمة ديوانه « غنائيات »[٢] : « وما الشاعر ؟ إنه إنسان كسائر الناس ، ولكن الله حباه

---

(١) حياة الادب "Biographia Litterare"

(٢) Lyrical Ballads

بنعمة الحماس الفائر والحسّ المرهف والحنان العذب ؛ إنه يفوق الناس علما بطبيعة الإنسان. ويدرك من جوهر الحياة مالايدركه غيره . إنه إنسان فرح بما عنده من إرادة ، طرب لما له من عواطف ، مغتبط بما يحس من روح الحياة . لذلك هو يتأمل هذه العواطف وتلك الإرادة وهى تتجلى فى غيره من المخلوقات والكائنات . ولقد اعتاد أن يخلقها حيث لايجدها . يضاف إلى ملكاته تلك أنه قد كوّن فى نفسه العادة لأن يتأثر بما هو ليس موجودا كما يتأثر بالموجود ، وأن يجمع فى نفسه عواطف بعيدة كل البعد عن هذه التى تحدثها الأحداث العادية ؛ ولكنها فى الوقت نفسه تشبه هذه العواطف التى تثيرها الحياة العادية أكثر مما تشبه الانفعالات التى تتولد عند الناس العاديين بفعل العقل وحده . لذلك ولأنه قد مرن كثيرا ، نراه قد استعدّ استعدادا ممتازا لأن يعبر عما يحس وعما يفكر ؛ ولأن يعبر بوجه خاصّ عن هذه الأفكار وتلك العواطف التى يختارها هو ، أو يختارها له تركيب عقله ، والتى تتفجر فيه دون أىّ مؤثر خارجى » .

وهكذا وإن اتفق الصديقان على انعدام المؤثر الخارجى أو تفاهة شأنه فى الفن . فانهما مختلفان كل الاختلاف فى عمق التفكير واتساع آفاقه مما جعل كولردج صاحب نظرية ، ووردزوورث شاعراً ناقداً ملماً بشىء من موضوعات التفكير فى عصره .

— ٥ —

وشاع التفكير الفلسفى فى النقد عند الشعراء وعند الكتاب الناشرين، بنوع خاص ؛ فاذا هو يصل فى سلّم الوضوح عند كتاب فرنسا إلى درجات لم يصلها عند الشعراء الإنجليز .

هذا بلزاك معاصر كولردج فى فرنسا لايخلّط عليه الوحى العبقرى الشاذ ولا الغياب عن الوعى تفكيره الفلسفى حول الإبداع الفنى ؛ فيحاول أن يرتبه مراتب واضحة ما أمكن . مراتب كانت خليقة أن تعاون علماء النفس لو أنهم التفتوا إليها عنده . يقول إن الفكرة تمرّ بثلاثة أطوار قبل أن تخرج فنا . الطور الأول طور الإحساس بها ؛ أى ربطها بشىء ما فى الذاكرة ، شىء لايثير الاهتمام ولكنه يفجر شيئا فى عقل الفنان . ثم يأتى طور استمرار التفكير فى قيمة هذه الإيحاءات من العالم الخارجى ؛ طور يمتاز بإحساس الضياع والغياب عما حولنا . وأخيرا يأتى طور الإخراج إلى فن [١] .

وبالرغم من مظاهر الوضوح تلك، يعترف بلزاك نفسه فى أكثر من موضع بصعوبة تحليل عملية الإبداع الفنى . فلقد أحسّ هو قبل أن يحسّ ناقدوه أن فى هذه الأطوار ثغرات ؛ وأن فيها غموضا يحتاج إلى إيضاح لايستطاع ؛ وأن التعبير عنها كثيرا مايخون المحاول الذى يريد أن يرسمها أو يحددها .

ويأتى العلم لمساعدة الفلسفة والنقد فى هذه الناحية بالذات . فلقد

---

(١) جويون مجلة كلية الآداب جامعة فؤاد عدد ديسمبر سنة ١٩٥٠
La Création Litteraire chez Balzac. Guyon.

بدأ علم الطبّ فى أول القرن الثامن عشر يدخل الفلسفة ليقول رأيا القاطع فى بعض موضوعاتها . وذلك أن الجراح شيزالدن (Chesalden) قام عام ١٧٢٨ بأوّل جراحة فى العين أعادت البصر إلى أعمى . فكانت فرصة لأن يتحقق الفلاسفة من سؤال طالما تناقشوا حوله ، وهو هل الإحساس بالمسافات مثلا إحساس يأتى من مجرّد الطبيعة . أى من مجرّد خلقة أعصاب الإنسان وأعصاب العين بالذات على نحو معين ،أم هو إيحاء من الحواسّ الأخرى والعقل بما فيه من معارف ؟ وإذا الفلاسفة لوك (Locke) وبيركلى (Berkeley) ومولينو (Molineux) وغيرهم يفيدون من هذه التجارب ويصححون آراءهم وتتكشف لهم بعض الحقائق القاطعة إلى حدّ بعيد،التى ما كانت تتكشف لولا تقدم الطبّ ومخترعات العلاج .

وما يكاد يظهر علم النفس الحديث أواخر القرن الماضى حتى يقدم فى هذه الناحية بالذات للدراسات النقدية أطرف الحقائق وأحقها بالدرس والاستغلال فى فهم حقيقة الفن . لقد بدأ فخنر وونت يدرسان النفس الإنسانية من خلل سلوكها وتجاربها الحسية . وبعد قليل أخذ تلاميذهما يدرسون العبقرية فى المعامل النفسية والعيادات العلاجية . ولما كان من الصعب أن يتبين الفيلسوف الطبيب فى معمله كثيرا عن حقيقة العبقرية فى الفنون الأخرى غير الأدب ، لما يتجلى من وضوح التعبير وإمكان تحديده بالأداة اللفظية ، لذلك أخذ العلماء يدرسون هذه العبقرية الشعرية بالذات أول مايدرسون .

وبصرف النظر عما لنا من اعتراض شديد على إغفال الفلاسفة هذا التراث القديم القيم الذى تحدث فيه شعراء القرنين الماضيين عن أنفسهم كثيرا . بل بصرف النظر عن إغفالهم أيضا بعض الحقائق الفنية كاختلاف حال الفنان قديما من حيث تعبيره عن نفسه أو عن مجتمعه أو ما يسمونه هم بالأنا والنحن عن حال الفنان اليوم فى مجتمعنا الحديث وظهور انفراده وإحساسه بوحدته . فكل هذا يغير من مفهوم الفنّ ويغير من عملية الإبداع فى اتجاهاتها المختلفة . بل إنهم ليخطئون أحيانا كثيرة فى اختيار مادتهم أى شاعرهم الذى يريدون أن يختبروا من حيث استطاعته أن يمدهم بشىء فى الموضوع لأنهم بعيدون عن ميدان النقد الأدبى . مع كل ذلك بل بصرف النظر عن كل هذا لانميل إلى أن نحكم، منذ الآن، على هذه الدراسات بالفشل أو النجاح . ولا يمكن أن نوافق على طول الخط ناقدا له قيمته العالمية فى هذا العصر الحديث هو الأستاذ ريتشاردز إذ يقول « بالحكم على ما نشره فيرويد عن ليوناردو دى فينشى أو ما نشره يونج عن جوتيه نرى أن المحللين النفسيين يميلون بشكل عجيب إلى أن يكونوا غير صالحين أبدا لأن يكونوا نقادا بأىّ حال من الأحوال [١] » .

ذلك أننا مازلنا نأمل فى هذه الدراسات ، لأنها مازالت حديثة ، خيرا كثيرا . حتى بالرغم من اعتراف يونج العالم النفسانى المعروف بعدم إمكان ذلك . فهولايتفاءل خيرا أبدا فى مستقبل البحوث العلمية فى دراسة

---

(١) أصول النقد الأدبى صفحة ٢٩ - ٣٠ .

الإبداع الفنى دراسة نفسية علمية . يقول فى مقال له عنوانه « علم النفس التحليلى والإبداع الفنى » : « إن البحوث الفنية العلمية لايمكن أن تصل إلى أن تستقصى حقيقة الفن أو جوهره . ذلك أن المنهج الذى يمكن أن يتوصل به إلى شىء فى حقيقة الفن يجب أن يكون منهجا فنيا جماليا » . وهو يقطع الصلة بين الفنان والحياة من حوله . أى البيئة التى يعيش فيها . ذلك أن الواقع بالنسبة للفنان لايقوم بأكثر من مهمة الدفع إلى الإبداع ، أما مادة الإبداع فليست من هذا الواقع فى شىء .

ولكن يكفينا من علم النفس أن يجلو لنا بعض الحقائق عن الحس والحواس وعملية التفكير والذكاء والذاكرة لنعرف ماذا نقول قبل أن نجزم برأى فيه . ويكفى عالما من علمائه مثل فرويد أن يبين لنا بنظريته فى الكبت والعقل الباطن واللاشعور والأحلام مايشعّ إشعاعات وضاءة على فكرة الوحى . لاتجليها ولكن تظهرها فى ضوء جديد . بل يكفى عالما مثل دارون أن يكتب كتابا عن التعبير عن العواطف عند الإنسان وعند الحيوان لأعرف منه عن أسرار هذا التعبير حقائق لا شك أنها قيمة فى دراسة الفن و تقديره . بل يكفى الطب أن يقول فيه أستاذ مثل الدكتور جفرسن جيوفرى Jefferson Geoffry . وقد قام حديثا بعدد وافر من جراحات المخ بقصد العلاج من الشذوذ والجنون . ردّا على هؤلاء الذين يزعمون أن تقدم هذا الفرع من الطب قد يصل إلى إمكان تغيير شخصية الإنسان بواسطته : « إن أهمّ ما استخلصته من تجاربى الطويلة فى جراحات المخ ، أنه مهما بلغ التغير فى مخ الإنسان نتيجة

للمرض أو للعلاج فانه لايمكن أن يتغير فيصبح فردا آخر بأىّ حال من الأحوال . كل ما فى الأمر أنه يخرج بعد المرض أو العلاج صورة محرّفة تحريفا ما من نفسه الأصلية »[١] . ويقول إن خلايا المخّ فى الإنسان ساعة يولد لتوجد فى أمكنتها وبترتيبها الخاص الذى لايتكرّر فى اثنين من بنى الإنسان . وبذلك يكون جهاز التفكير وعدة العواطف كلها أيضا تامة وكما هى لاتتغير منذ أن يولد الإنسان إلى أن يموت .

يكفى أن نعرف هذه الحقائق فنفكر فى أثر البيئة فى الشاعر وفى خلق صوره الفنية فنعرف بماذا نجزم وعند أىّ حدّ نقف محجمين عن القطع برأى .

— ٦ —

وفى آخر القرن التاسع عشر وجدت فكرة المحاكاة فى الفن مرحلة أخرى من مراحل تطوّرها فيما كتب الأديب الروسى المعروف ليو تولستوى عن حقيقة الفن . لقد نادى تولستوى بأن الفن يجب أن يجرّد عن فكرة الجمال من ناحية وعن فكرة اللذة من ناحية أخرى . إنه لم يخلق لاليصوّر الجمال ولا ليحدث لذّة لأنه مجرّد تعبير ، ليس غير ، ينقل إحساس الفنان إلى متلقى الفن . يعرّف تولستوى الفن فيقول[٢] :

« أن يثير الفنان فى نفسه إحساسا أحسه يوما . فاذا ما أثاره أوصله

---

(١) سلم الحياة لجووان هويت ص ١١١ The Ladder of Life. Gowan Whyte (Thrift Book. ed.)

(٢) ما الفن صفحة ١٢٩ What is Art Aylmer Maude. (Worlds Classics)

[بواسطة الحركات أو الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الأشكال معبرا عنها بكلمات) إلى الآخرين على نحو يسمح لهم بأن يمروا هم فى نفس مامرّ فيه الفنان من إحساس . هذه هى عملية الفن » .

وإذا الفن فى هذا الضوء الجديد لاعلاقة له بواقع ولا بموح ، ولا هدف له إلا أن يوصل إحساسا . وسرت النظرية سريان عدوى الوباء كما يقول رتشاردز وبعض النقاد . فلقد كان لها من اسم صاحبها وذيوع صيته . بل من ذيوع القصة الروسية بوجه عام وتغلغل أثرها فى أدب أوروبا فى هذه الفترة بالذات مما جعل الناس يتقبلون كل ما هو روسى بالتقدير فكيف بما يقوله زعيم قصاصيهم . ماجعلها تذيع عند الأدباء والنقاد سواء منهم من كانت له قيمة فى فنه أم من لم تكن . فاذا موجة من الكتابة تغمر سوق النقد بالابتهاج بهذه النظرية والتعظيم من شأنها . ولكن بالرغم من معارضة بعض النقاد لهذا التعريف . إو نقده بما ينقص من قيمته على كل حال ، فلقد أفدنا من ذيوع هذه النظرية أشياء . أولها تحديد فى مناطق البحث النقدى . فاذا كثير من النقاد يتلاقون فى آرائهم وما كان لهم أن يتلاقوا لولا توضيح هذه النظرية لزوايا الكلام فى النقد الأدبى . لقد أصبح مفهوما عند كل ناقد أن هناك فنا وفنانا وبينهما فنّ . فليتبين كل ناقد فى أىّ منطقة من هذه المناطق ومن أىّ زاوية يتحدث وهو يتحدث عن رأيه فى الفن الأدبى خاصة .

ولكن أهمّ ما أفادته فكرة المحاكاة من هذه النظرية المحظوظة أنها نفت من أذهان الناس فكرة أن الفن يصوّر شيئا خارجيا هو الجمال .

وكان مفهوم الجمال والفن قد اختلط اختلاطا واضحا بفضل علماء الجمال الألمان أمثال شلنج وهيجل بل شوبنهاور أيضا [1]. حتى الرسام نفسه لايصور لنا نموذجه. وإنما هو يصور لنا ما أحسه من هذا النموذج. وبفضل تولستوى بالذات أخذت المقارنات بين آيات فن الرسم تتخذ صبغة جديدة. انظر مثلا قول بعضهم «كم آية فنية فى الرسم اتخذت وجه العذراء نموذجا ولكن كل لوحة تقول بهذا الوجه نفسه بملامحه المعروفة، شيئا لاتقوله سائر اللوحات». ذلك أنه مامن فنان أراد أن يرسم صورة العذراء وإنما كل منهم أراد تصوير فكرة — فكرة الاستسلام أو الجلد أو الحنان. فاتخذ وجه العذراء أداة من أدواته. كل ما فى الأمر أن هذا الوجه بالذات له طاقات معينة. كما للألوان والأبعاد طاقات بعينها. على التعبير، لما له فى الفكر الإنسانى من إشعاعات تحوم حوله. لذلك لايستطيع الفنان أن يغير ملامحه ولكنه حرّ فى تحميل هذه الملامح مايروق له. وما تطيق هى فى الوقت نفسه. من تعبير.

أليس هذا بعد طول التطواف هو نفس قول أرسطو عند ما يقول إن الشعر لايصوّر مافعل الكابيديز أو ما أحس ولكن ما كان يمكن أن يفعل أو يحس. أو أن الشاعر لايريد أن يصور شجاعا بعينه ولكنه يريد أن يصوّر الشجاعة ممثلة فى هذا البطل الشجاع ؟

وجاءت اختراعات الآلة أيضا لتسعف بدورها هذه النظرية فى تثبيت صورتها الحديثة التى وصلت إلينا. فالآلة الفوتوغرافية منذ عام ١٨٣٩

---

(١) نقل تولستوى فى كتابه «ما الفن» فى الفصل الثالث صفحة ٩٨ وما بعدها تعاريف هؤلاء الفلاسفة للجمال والفن.

قد أخذت تجلو على الناس حقائق . ثم أخذت بمرّ الأعوام تعاون فى معامل العلم وعيادات العلاج. ولكنها وصلت قبل ذلك إلى عالم الفن لتسعف بعض نظرياته . إن الآلة تسجل صورة الطبيعة مثلا بكل دقة وكما هى. فلا تخرج لنا فنا . هذه هى محاكاة أفلاطون ومرآته تتحققان عمليا فى الحياة فلا تخرج المرآة فنا لدقة محاكاتها أو تقليدها . إن الفن لايحاكى أصلا، أنه يصوّر انفعالا أحسه الفنان وليكن باعثه مايكون ولتكن أداة التعبير عنه ماتكون من نموذج أو أصل أو أداة . فالهام أن هذا الانفعال يصل إلى متلقى الفن كما تصل إليه الحرارة عن طريق سلوك الكهرباء . هذا هو الفن عند تولستوى. لذلك فالفن الذى لايصل إلى الناس ليس فنا . والفن الذى لايصل إلى الشعب كله غير جدير باهتمام الدولة . لأن الدولة تنفق من أموال الشعب. إلى آخر مايتطرف فيه تولستوى فى موضوع مهمة الفن كما سنراها بعد .

وتوالت الاختراعات وكثر التفكير فى فنون جديدة تجمع بين الحركة والصورة والأمانة فى النقل والدقة فى التقليد والخيال فى التعبير . فاذا سينما وفن فوتوغرافى تقام له المعارض . ولكن كل هذا لم يخلط ما استقرّت عليه الفكرة أى تخليط . وإنما فتح آفاقا جديدة من التفكير كلها تؤيد هذا وتنميه وتقوّيه . وإذا حديث عن طاقة المنظر الطبيعى فى تفجير الشعور والفرق بين فن الطبيعة وفن الآلة الجديدة الذى يبدو فيه الفنان متواريا ، ولكنه هناك مازال ، هو الذى يحسّ وهو الذى ينتقى . ولسنا نتنبأ بمستقبل ولكن الذى لاشك فيه أن تقدم العلم والتفكير

بل والآلة كل ذلك خليق أن يضيف الجديد ، ومن يدرى ماذا سيفعل الجديد بفكرة المحاكاة ؟ .

— ٧ —

وتتسع الدراسات حول الأدوات الفنية ، فاذا دراسات مثمرة فى دلالات الألوان على المسافات حتى فى تجرّدها من الأشكال ، بل فى أبسط صورها كصورتها عند ما تستعمل كمجرد إشارات أو علامات . مثل البحث الخاصّ « بالوقوف أمام الصورة » فى كتاب أصول النقد الأدبى لرتشاردز . بل إن تقدم العلاج فى الطبّ بواسطة الألوان وأثرها فى النفس لمما يجعل لهذه الأداة طاقات جديدة لم نكن نعرفها من قبل . وإذا أيضا أبحاث عن صلة الموسيقى بسائر الفنون وكيف يعتبرها بعض النقاد الفن الذى يخاطب النفس الإنسانية مباشرة ودون أداة فيفردونها وحدها نوعا متميزا من سائر الفنون ، أو مثل البحث المثمر العميق الذى عقده الناقد المعاصر توماس ستيرنز إليوت عن « الخيال السمعى » فى مقاله عن « الموسيقى فى الشعر » . يكشف فيه عن حقيقة تأثير الشعر فى إيقاظ نوع من الخيال لمجرّد موسيقاه . فعند ما نسمع شعرا لانفهمه ، بل إننا دائما قبل أن نتفهم القصيدة جيدا ، نرى صورا خيالية أثناء إنصاتنا من مجرّد أثر الوزن والإيقاع والموسيقى .

وإذا النقد الأدبى الحديث يغنى بكل مايقدمه له علماء النفس وعلماء الطبّ ، بل علماء الحيوان وعلماء المادة أيضا . كما غنيت بحوثه بأفكار الفلاسفة ونظرياتهم فى حقائق الكون وما وراء الطبيعة من قبل . وإذا

ناقد كرتشاردز يحاول دراسة المحاكاة مرّات فى حياته . وفى كل مرة تحت ضوء جديد . وإذا شاعر ناقد كإليوت ، الأمريكى المولد ، الإنجليزى الجنسية ، يحاول أن يدرس المحاكاة لامن وجهة النقد وحده كزميله وإنما من وجهة الفنان أيضا ؛ لأنه شاعر . بل إنه للشاعر الأول الآن فى اللغة الإنجليزية . وإذا نظريات فى النقد مليئة بالحسّ ، مفعمة بالتفكير ، تفجر فى نفوس الفنانين والناقدين على السواء ذخيرة من الحسّ والفكر ما كانت لتظهر لولا هذه الثروة العظيمة الوفيرة من النقد الممتاز .

هذا إليوت يحلل بأسلوب الشاعر وحسه وتفكيره عملية الإبداع الفنى فى مقاله المعروف عن « التقليد والملكة الفردية[1] » فيقول « ليس على الشاعر أن يبحث عن انفعالات جديدة وإنما عليه أن يستعمل الانفعالات الموجودة بالفعل ليخرج منها إحساسات ليست فى الانفعال العادى بالمرة . والانفعالات التى لم يجربها الشاعر شخصيا تنفع كما تنفع تلك التى يكون قد مرّ بها فعلا . إن التعبير الشائع الذى يصور العملية الفنية من أنها « الانفعال يتذكر فى هدوء » لتعبير خاطئ كل الخطأ . إنها ليست انفعالا وليست تذكرا ولا هى هدوء إذا استعملنا كلمة هدوء فى معناها الأصلى . إن الإبداع الفنى تأمل عميق وإخراج شىء جديد من هذا التأمل العميق . تأمل عميق لطائفة كبيرة من التجارب الحسية التى لاتبدو للرجل العادى الضارب فى الحياة أنها تجارب أصلا . إنها تأمل لايأتى عمدا ولا هو يشعر به أو يحسّ . إن التجارب لاتتذكر ولكنها تتجمع ؛ فى جوّ ليس هادئا إلا من حيث أنه سلبى أو غير موجود

---

(١) Tradition and The Individual Talent.

بالنسبة للحادث الذى أوجب الانفعال . وليس هذا هو كل شيء . فنى تأليف الشعر إرادة وقصد . بل إننا فى الواقع نرى الشاعر الردىء يحس حيث يجب ألا يحس، أى حيث يجب أن يكون سلبيا، ويكون سلبيا حيث يجب أن يحس ويشعر . وكلا الغلطتين تجعلانه شخصيا لاعالميا . إن الشعر ليس انفجارا للانفعال وإنما هو فرار من الانفعال . وليس هو تعبير عن الشخصية . إنه فرار من الشخصية ،ولكن هؤلاء الذين ينفعلون حقا ولهم شخصية هم وحدهم الذين يقدرون ماهى الرغبة فى الفرار من كل هذا » . [1]

وهذا هكسلى الناقد المعاصر أيضا فى كتابيه « الموسيقى ليلا » و « نصوص وما حولها » يكشف لنا دقائق فى هذه الحقيقة التى يقال إنها هى التى تفجر فى الشاعر إحساساته . يقول فى كتابه « الموسيقى ليلا » فى الفصل الخاص « بالحقائق البديهية » إن الحقائق البديهية تنقسم إلى قسمين حقائق صغيرة تافهة مثل جريدة كذا تصدر كل صباح وحقائق كبرى أى وجدانية تفجر حولها الصور والإحساس .مثل الإنسان لابد أن يموت . ويتحدث فى كتابه « نصوص وما حولها » عن « المسرحية والحقيقة التامة الكاملة » . فيفصل فى أنواع الحقيقة التى تصورها فنون الأدب المختلفة . وخاصة القصة والمسرحية . ويبين الاختلاف بين حقيقة تمثلها المسرحية وأخرى تمثلها القصة . وكيف أن كل فن منها يضفى على الحقيقة خواص بعينها . إن المسرحية لايمكن أن تصور تفصيلات

---

(١) ترجمة هذا النص وسائر النصوص فى كل الكتاب ترجمتنا .

الحقيقة ولا يمكن لها إلا أن تحلق عاليا غافلة عن الواقع متناسبة التفصيلات في سبيل تبلورها وتركزها لتؤثر بكل قوتها . وهو يضرب لذلك مثلا وصف هومير فى الأوديسا لنهاية رحلة البطل الخطيرة فى البحر العاصف الجبار . لقدخرج حيوان البحر وأكل أمام البطل ، وبعض صحبه ، إخوانهم الذين كانوا معهم فى العاصفة . يقول هومير : « ولكن البطل ينزل إلى الشاطئ مع صحبه فيطهون طعامهم بل يحذقون طهيه . ولما اطمأنت بطونهم الثائرة ذكروا إخوانهم . فبكوا . وإذا النعاس يقفل عيونهم المتعبة وهم يبكون » فيتساءل هكسلى لو أن هذا الجزء من القصة الشعرية مثّل على المسرح ألم يكن يثير السخط والاشمئزاز من هؤلاء الذين لايذكرون إخوانهم . وقد نهشهم حيوان البحر تحت سمعهم وبصرهم ، إلابعد أن تمتلئ بطونهم بطعام لذيذ . ولكن حقيقة الحياة هى هذه . الحزن والفرح فيها كماليات إلى جانب الجوع والنوم . والمأساة لا تمثل الإنسان كما هو . وإنما لابد أن يكون خيرا مما هو . كما يقول أرسطو. ثم يختم الفصل بسؤال عن مستقبل المسرح فى العالم الحديث .

ويزخر الكتابان بفصول عن الموسيقى والأدب واختلاف أثرهما وتشابهه واختلاف أداتهما وتشابهها . ولكن أهم مايتصل بموضوعنا فى كل ما كتب هو الفصل الخاص بالطبيعة والإنسان فى كتاب « نصوص وما حولها » . حيث يشرح لنا تأثر الطبيعة بالفن . وهو آخر مرحلة وصل إليها التفكير فى المحاكاة بالذات .

يسائل نفسه بمناسبة أبيات فى وصف الطبيعة عن الطبيعة حولنا ،

فيردد قول الشاعر : أهى التى تؤثر فينا هذه الآثار النفسية ، أم أن الطبيعة هى ماقد خلق الشعراء حولها من أحاسيس وما أضفى عليها الفن من طاقات للإشعاع والتأثير ؟ وفى شىء من التوضيح يبين لنا تلك الفكرة الحديثة ، وهى أن الطبيعة هى التى تقلد الفن وليس الفن الطبيعة. ويبين إلى أىّ مدى امتزجت الطبيعة بالفن واختلطت . حتى أحس الفنانون بذلك فضاقوا بما يحسون من الغموض فى الطبيعة حولهم وحاولوا الفكاك منه .

وما الفن السريالى[1] فى عرف هكسلى . إلا صرخة الفنانين من هذه الطبيعة التى أصبحت مزيجا عجيبا لاتتبين معالمه من الواقع والفن . هى صرخة يريدبها أصحابها أن يحرّروا الواقع مما اختلط به من طاقات الإشعاعات الفنية التى ساهمت آيات الفن المختلفة فى إمداده به فأفعمته قوة وحيوية .

ولكن هذا المذهب يريد . إلى جانب مايراه هكسلى . أن يصوّر الواقع كما يرتسم فى نفوس الفنانين . محرّرا ولاشك من تراث السنين الفنى الذى اختلط به ، ولكنه ليس كما يتراءى لهم . وإنما حسبما ينفعلون هم به ؛ لامن صورته الخارجية وإنما من انفعالهم ثائرا على كل سلطان حتى سلطان العقل . هادما كل تقليد حتى تقليد الفن . عابثا بكل ميزان حتى ميزان الجمال . ولسنا ندرى ما نجاح هذه الصرخة فى الفن الشعرى خاصة ، ولكنها

Surrealism. (١)

صرخة نجحت فى فن الرسم ، فأغرى نجاحها الشعراء فاذا هم يحاولون فى فنهم أن يرددوها .

وكل مايهمنا من أمرها هنا أنها طور جديد من أطوار فكرة المحاكاة . لم يعد الفن تقليدا ولا شبه تقليد وإنما هو عند أصحاب هذا المذهب تنقية الطبيعة فى سبيل الإحساس بها إحساسا خالصا من كل شائبة . والطبيعة هنا بالطبع هى الإنسان والحياة من حوله .

وأخيرا ، لم نرد بهذا الفصل الذى سبق أن نحصى ولا أن نستقصى ، وإنما أردنا إبراز صورة فكرة المحاكاة وما قد غنيت به على مرّ السنين مما تحمل فى طياتها من تجارب ومخترعات . وما تضىء بها جنباتها من نور الوحى فى العلم والفن على السواء . ويكفينا من كل هذا أن نبين أن فكرة المحاكاة التى أقام عليها أفلاطون العماد الأول من عمد التفكير فى حقيقة الفن . ثانيهما مهمته وقيمته . لم تكن لتلقى كل ما لاقت من تفكير الفلاسفة فيها قديما وحديثا لأنها مجرّد فكرة حول ماهية الفن . وإنما هى دعامة أساسية . بل ربما كانت فى عرف بعض الفلاسفة والشعراء الدعامة الوحيدة فى التفكير فى الفن. وكل ما يثار حوله من قضايا وأبحاث. فلست تجد شاعرا إلا تعرّض للتفكير فيها، سواء أكان قد قرأ عنها أم

لم يقرأ . فهو فى شعره وفيما يكتب من نثر أحيانا يصوّر تفكيره ، صورة ما ، حول هذه الحقيقة الكبرى من حقائق الفن . حقيقة المحاكاة وأثرها فى الإبداع ؛ بل أثرها فى صورة الفن ومهمته وقيمته .

ولقد أشرنا فى أكثر من موضع من هذا الجزء من الكتاب إلى ارتباط فكرة المحاكاة فى الفن بفكرة القيمة أو المهمة أو الأثر الذى يحدثه الفنّ فى متذوّقه ؛ فلننتقل الآن إلى الطرف الآخر من طرفى الاتصال فى تعريف تولستوى . فلننتقل من المبدع إلى المتلقى لننظر ماحول قيمة فن الأدب من أفكار نقدية نستطيع أن نفتّح بها الآفاق فى تفكيرنا النقدى الحديث .

إننا نريد نقدا أوسع أفقا وأعمق تفكيرا لنخلق به ساعات من التنبه ولحظات من الحسّ والإدراك قلما يجود بها الزمان ؛ لينتعش فننا فيقوى على السموّ بنا . ففى كل درجة من درجات سموّ الفنّ سموّ بأذواقنا وتفكيرنا بل بحياتنا نحو الكمال .

المراجع

Grote - The History of Greece
Burry - The History of Greece
Zimmern - The Greek Commonwealth

Nicoll - The World Drama
Norwood - The Greek Tragedy
Haith - The Attic Theatre

Egger. La Critique Litteraire Chez Les Grecs.
Atkins - Literary Criticism in Antiquity (Greek)
Dennison - Greek Literary Criticism
Plato - 1 Republie (Trans. Jowett)
2 Ion (Trans. Shelly)
3 Phœdrus (Trans. Wright)
4 Laws (Trans. Taylor)
Jowett - Dialogues of Plato. (Oxford)
Aristotle - The Basic Works of Aristotle edlted Richard Mc. Keon Random. House New York.
Butcher - Aristotle's Theory of Peotry and Fine Arts

Spingarn - Criticism in the Renaissance
Atkins - English Literary Criticism 1. Medieval Phase. 2. In the Renaissance.
Hazard (Paul) - La Pensée Européene au 18 Sciécle
Guyon - Balzac
Roberts (Rhys) - The Sublime
Coleridge - Biographia Literare
Wordsworth - Lyrical Ballads

I. A. Richards - 1 Coleridge on Imagination.
2. Principles of Lit. Crit.
Scott - James - The Making of Literature
Lessing - Loacoon.
Tolstoy - What is Art.
T. S. Eliot - The Sacred Wood.
A. Huxley - Music at Night - Texts and Pretexts.
Dewey (John) - Art as Experience.
Hawkins - The Criticism of Experience.
Weitz - The Philosophy of The Arts.
Newton - The Meaning of Beauty.
Lucas - Literature and Psycology.
Read - The Meaning of Art.
Croce - Breviere de l'æsthetique.
Carr - The Philosophy of B. Croce.
Bosanqnet - History of æsthetics.
DelaCroix - Phsycologie de L'Art.

فهرست